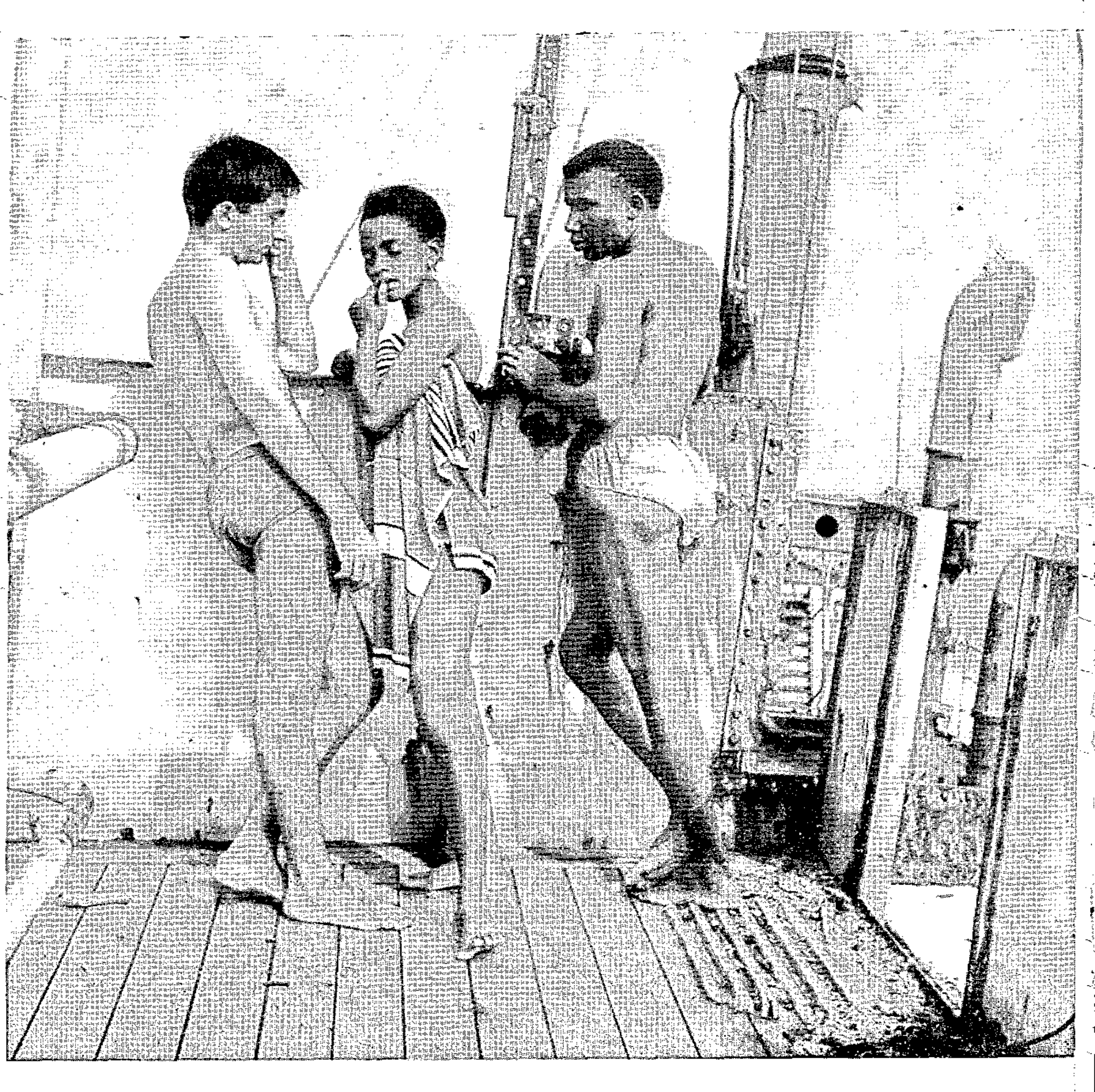
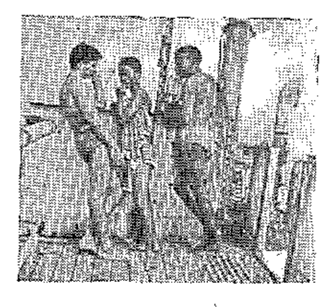
CAHIERS DU CINÉMA



112 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● OCTOBRE 1960 ★ 112

NOTRE COUVERTURE



LA PYRAMIDE HUMAINE de Jean Rouch. (Production : LES FILMS DE LA PLEIADE.)

Ne manquez pas de prendre page 50

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1960 TOME XIX. — N° 112

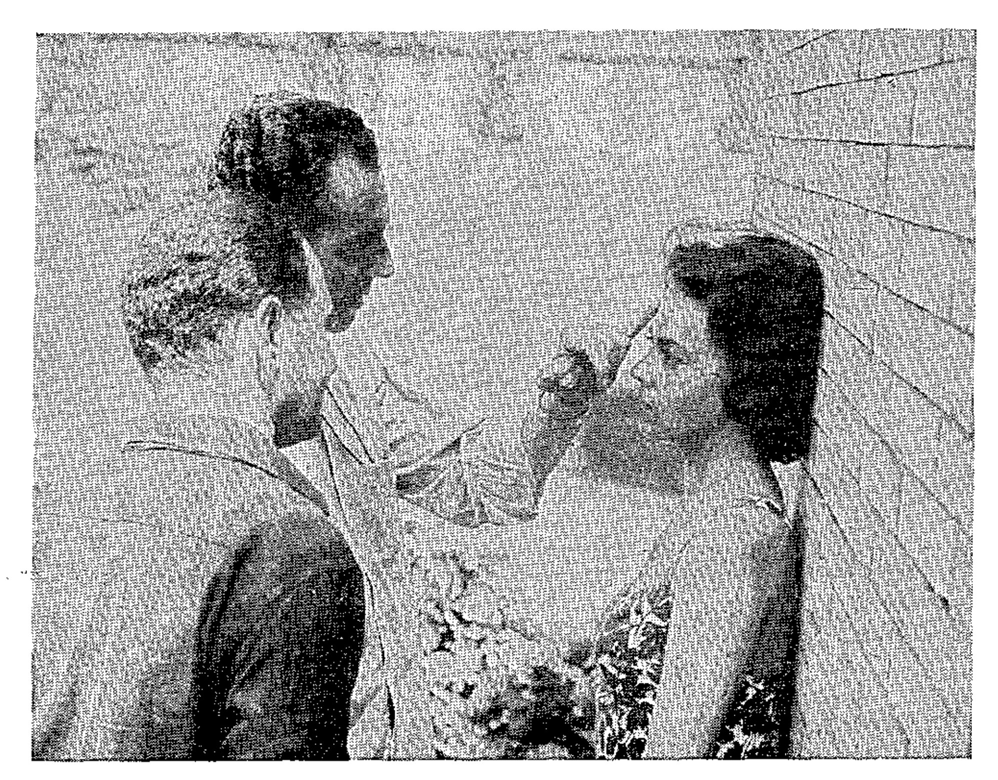
SOMMAIRE

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Michelangelo Antonioni dirige Jeanne Moreau dans *La notte.*

ENTRETIEN AVEC MICHELANGELO ANTONIONI

par André S. Labarthe

Cet entretien a été réalisé dans des conditions particulières. Une première conversation avait été enregistrée sur bande magnétique, lors du dernier festival de Cannes, le lendemain même de l' « affaire » de L'avventura. *C'est dire que les conditions ordinairement requises étaient loin d'être réunies. Il était impossible de publier tels quels les propos tenus ce soir-là. Il fallait les reprendre ou, du moins, les revoir d'assez près. Mais Antonioni quittait Cannes le lendemain. L'entretien se fit par correspondance.*

Il est plus facile d'inventer.

— *Vous êtes l'auteur de tous les sujets de vos films. Est-ce parce que vous ne trouvez pas ailleurs de quoi illustrer ce qui vous tient à cœur, ou que, pour vous, imaginer une histoire et la mettre en scène constituent une seule et même chose ?*



Lucia Bosé et Massimo Girotti dans *Cronaca di un amore.*

— Au principe du cinéma, comme à celui de tous les arts, il y a un choix. Comme Camus le dit, c'est la révolte de l'artiste contre le réel.

Si l'on se tient à ce principe, quelle importance ont les moyens à travers lesquels la réalité se révèle ? Qu'un auteur de cinéma la saisisse dans un roman, dans un fait divers, ou dans sa fantaisie, ce qui compte c'est sa façon de l'isoler, de la styliser, de la faire sienne. S'il y arrive, la source n'a plus aucune importance. L'intrigue de « Crime et Châtiment », sans la forme que lui a donnée Dostoïevsky, est une intrigue quelconque. On pourrait, indifféremment, en faire un film très beau ou très laid. Voilà pourquoi j'ai presque toujours écrit les sujets de mes films. Une fois, il m'est arrivé d'avoir le coup de foudre pour une nouvelle de Pavese. Tandis que j'y travaillais, j'ai compris que je l'aimais pour des raisons tout à fait différentes de celles qui m'avaient fait penser au film. Et, les pages qui m'avaient intéressé le plus étaient celles qui se prêtaient le moins à une transposition cinématographique. D'autre part, il est très difficile de s'y retrouver dans un sujet original, car la matière première est choisie en fonction d'un style de récit bien déterminé. Finalement, je trouve qu'il est beaucoup plus simple d'inventer complètement l'histoire. Un metteur en scène est un homme, donc il a des idées, il est aussi un artiste, donc il a de l'imagination. Qu'elles soient bonnes ou mauvaises, il me semble avoir un tas d'histoires à raconter. Et ce que je vois, ce qui m'arrive, les renouvelle continuellement.

— *Les sujets de tous vos films se ressemblent curieusement : ils tournent toujours autour des mêmes problèmes : le couple, la femme, la solitude. Pourquoi ?*

— La singularité des choix d'un metteur en scène répond à la même logique que celle de ses limites : si l'on accepte ces dernières, il sera plus facile d'apprécier les premiers.

Il se peut aussi que le public (du moins la partie du public qui s'intéresse à mon œuvre) soit las de me voir toujours retourner sur le même sujet. Mais, s'il est vrai que, jusqu'à maintenant, je n'ai fait que des variations sur le même thème, il est vrai aussi que, ce thème, j'ai essayé de le développer, de l'enrichir, de le renouveler à la lumière de mon expérience. Depuis dix ans je fais des films. J'ai commencé avec *Cronaca di un amore*, ici à Milan, où je suis en train de tourner *La notte*. Les lieux, l'ambiance, sont les mêmes. Les personnages appartiennent plus ou moins à la même classe sociale. Pourtant ce film me semble si différent... Si je ne savais pas qu'il est beaucoup plus autobiographique que *Cronata di un amore*, je dirais que *La notte* est le film d'un autre metteur en scène. Probablement, tout comme les lieux, moi aussi j'ai changé de physionomie.

Prenons, par exemple, *Il grido*. Dans ce film, où l'on retrouvera pourtant la thématique qui m'est chère, je pose le problème des sentiments d'une façon différente. Si, auparavant, mes personnages se complaisaient souvent dans leurs chagrins et dans leurs crises sentimentales, cette fois-ci nous nous trouvons en face d'un homme qui réagit, qui cherche à briser le malheur. J'ai traité, donc, ce personnage avec beaucoup plus de pitié.

Le paysage aussi a une fonction différente. Si dans mes autres films je l'ai utilisé pour mieux définir une situation ou un état d'âme, dans *Il grido* j'ai voulu qu'il soit le paysage de la mémoire : le paysage de mon enfance. Vu avec les yeux de quelqu'un qui rentre chez soi, après une intense expérience culturelle et sentimentale. Dans *Il grido* ce retour se situe dans la saison la plus favorable : l'hiver, quand l'horizon tout ouvert fait le contrepoint à la psychologie du personnage central du film.

L'avventura. C'est l'histoire d'une croisière sur un yacht. La disparition d'une fille, dans le délai de quelques jours, veut signifier la fragilité des sentiments à l'heure actuelle.



I vinti (épisode anglais).

Dans un certain sens, c'est la réponse à *Il grido,* donnée par les personnages qui peuplaient mes films précédents. Si l'on veut jouer avec les mots, on dira que *L'Aventure* est le *Cri* des *Amies.* De toute façon il ne s'agit pas d'une vérité vue dans des optiques différentes, mais de deux façons différentes de voir la même vérité. Le résultat est le même : la solitude.

Avec *La notte,* j'arriverai à un résultat de compromis. Le compromis que l'on retrouve, aujourd'hui, dans la morale et même dans la politique. Les personnages, cette fois-ci, se sont trouvés, mais ils ont du mal à communiquer, parce qu'ils ont découvert que la vérité est difficile, elle demande beaucoup de courage et des résolutions irréalisables dans leur milieu.

Mon travail me plaît.

— *Que vous apporte votre métier ? Que feriez-vous si vous ne pouviez plus faire de cinéma ?*

— Si vous avez un ennemi, ne cherchez pas à le battre, ne l'insultez pas, ne le maudissez pas, ne l'humiliez pas, n'espérez pas qu'il ait un accident de voiture. Souhaitez-lui, tout simplement, qu'il reste sans travail. C'est le chagrin le plus horrible qui puisse frapper un homme. Toute vacance, même la plus merveilleuse, n'a de sens que si elle fait contrepoids à la fatigue.

Je me considère un privilégié en ceci : je fais un travail qui me plaît. Je ne connais pas beaucoup d'Italiens qui puissent en dire autant.

Ce travail c'est la chose la plus importante de ma vie. Il est superflu de me demander ce qu'il me donne. Il me donne tout. Il me donne la possibilité de m'exprimer, de commu-



Yvonne Furneaux, Franco Fabrizi et Annamaria Pancani dans *Le amiche.*



Dominique Blanchar et Giovanni Petrucci dans *L'avventura.*

niquer avec les autres. Etant donné le mal que j'ai à parler, j'aurais la sensation de ne pas exister, sans le cinéma.

Les autres choses que j'aurais pu faire sont, dans l'ordre, l'architecture et la peinture.

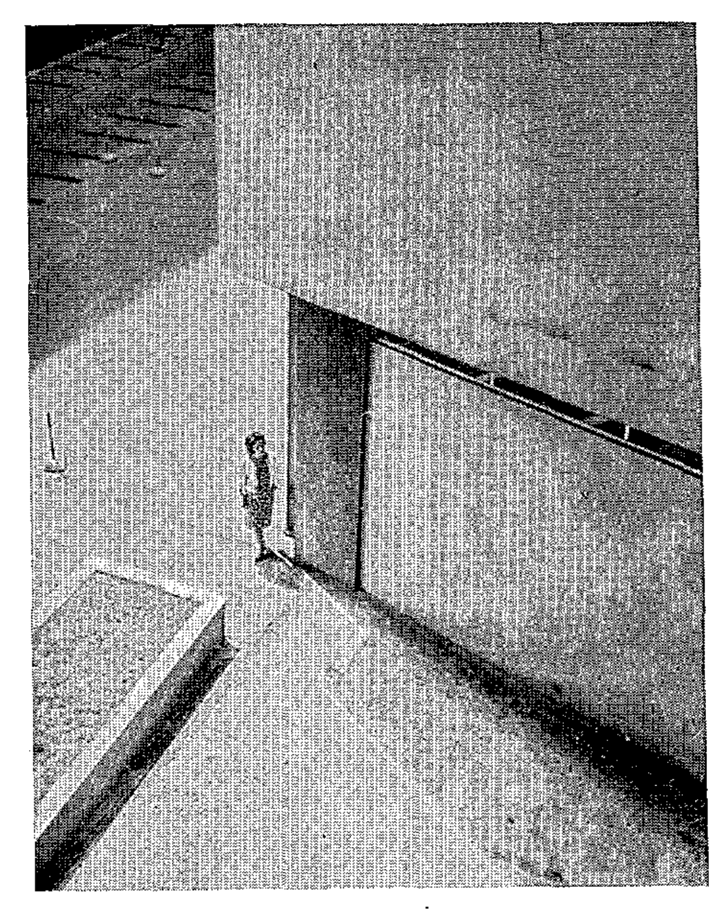
Tout gosse, je ne dessinais pas de petites marionnettes, comme le faisaient la plupart des enfants de mon âge : je dessinais des portails, des chapiteaux, des plans de bâtiments absurdes, je construisais des quartiers de ville en carton et les peignais de couleurs violentes. Ma mère devait penser que j'étais un enfant curieux ou déficient. J'ai toujours aimé les couleurs. Les rares fois où il m'arrive de rêver, c'est en couleur. Ce qui me frappe d'abord dans un visage, ce sont les couleurs. Je ne dis pas cela pour me singulariser : c'est simplement une caractéristique comme une autre.

Je suis naturellement très impatient de faire un film en couleur.

L'unité de l'œuvre.

— *Que signifie pour vous l'expression « mise en scène » ?*

— Des critiques autorisés ont écrit à ce sujet des essais et des livres. Je ne suis pas un théoricien du cinéma. Si vous me demandez ce qu'est la mise en scène, la première réponse qui me vient à l'esprit, c'est : je ne sais pas. La seconde est celle-ci : mes opinions à ce propos sont toutes dans mes films. Et puis, entre autres choses, je suis adversaire de la séparation des diverses phases du travail. Cette séparation a une valeur exclusivement pratique. Elle est valable pour tous ceux qui participent au travail : sauf le metteur en scène, s'il est à la fois auteur du sujet et de la mise en scène. Parler de la mise en scène comme une des phases de ce travail, c'est en faire une discussion théorique qui me semble être en



Jeanne Moreau dans *La notte.*

opposition avec le concept d'unité de l'œuvre auquel tout artiste s'attache pendant son travail. N'est-ce pas en tournant que l'on fait le montage d'un film, aujourd'hui ? Et, lors du tournage, ne remet-on pas automatiquement tout en question : du sujet aux dialogues qui ne révèlent leur vraie valeur que lorsqu'on les entend par la voix des acteurs ?

Bien sûr, il arrive toujours un moment où, des idées, des images, de l'intuition d'un mouvement — qu'il soit psychologique ou matériel — il faut passer à la réalisation concrète. C'est au cinéma, comme dans les autres arts, le moment le plus délicat. Le moment où le poète ou l'écrivain salit la page, le peintre sa toile, où le metteur en scène dispose ses personnages dans leur milieu, les fait parler et se mouvoir, établit, dans la composition de ses cadrages, un rapport réciproque entre les personnes et les choses, entre le rythme du dialogue et celui de toute la séquence, fait adhérer le mouvement de la caméra à la situation psychologique, etc. Mais le moment décisif est surtout celui où il recueille, de tous ceux et de tout ce qui l'entoure, toutes les suggestions possibles de façon à ce que son travail acquière une tournure plus improvisée, devienne plus personnel et, disons même, au sens le plus large, plus autobiographique.

*— Quelle importance accordez-vous au néoréalisme italien ? Pensez-vous vous y rattacher, par exemple par le sketch d'*Amore in città, *et comment ?*

— Pour répondre à une question de ce genre, je devrais écrire tout un essai sur le



Monica Vitti dans *La notte*.

néoréalisme italien. Or je suis en train de faire un film. Je me trouve dans une période créatrice, et non critique. Tout ce que je puis dire, c'est que le néoréalisme italien a produit de très beaux films, qu'il a donc été important. Pour moi, le sketch d'*Amore in città* appartenait complètement au courant néoréaliste Mais comment juger sur le fragment d'un film que les exigences du métrage m'ont tellement contraint de mutiler ? J'aurais dû et j'aurais voulu raconter tant d'autres histoires. J'en ai même tourné certaines. Il y en a une notamment que j'ai dû couper à cause de la laideur insupportable du personnage principal : une servante. Pourtant c'était une histoire formidable, dramatique.

Et c'est justement pendant le tournage d'*Amore in città* que j'ai compris tout ce qu'on peut découvrir en faisant un film. Ces gens qui avaient tenté de se suicider étaient des personnages énormes. Ils l'étaient pendant le tournage même, à cause des rapports qu'ils avaient établis entre eux, à cause de ce qu'ils me disaient. Ils étaient tous terriblement fiers de leur geste, mais en même temps si heureux (presque contre leur gré) d'être encore en vie, qu'ils étaient vraiment émouvants.

J'aurais dû fixer tout cela sur la pellicule, là tout de suite : ç'aurait été peut-être le vrai film néoréaliste dont parle tant Zavattini.

— *Quel est pour vous le moment le plus important dans la création d'un film ?*

— J'ai déjà répondu sur ce point, à propos de la « mise en scène ». Tous les moments

de la création d'un film sont d'égale importance. Ce n'est pas vrai qu'il puisse exister entre eux une distinction nette. Ils entrent tous en synthèse Ainsi, pendant l'élaboration du sujet, il peut arriver qu'on décide d'un travelling, ou bien que, pendant les prises de vue, on change un personnage ou une situation, ou encore que, pendant le doublage, on change une ou plusieurs répliques. Pour moi, depuis le moment où la première idée me vient à l'esprit — encore informe — jusqu'à la projection des *rushes*, faire un film ne représente qu'un seul et unique travail. Je veux dire que je n'arrive à m'intéresser à rien qui ne soit ce film, jour et nuit. Qu'on ne voie pas là une attitude romantique : bien au contraire. Je deviens plutôt plus lucide, plus attentif, j'ai presque l'impression d'être plus intelligent et prêt à comprendre.

Maintenant, si vous tenez à une réponse : *le moment du tournage*, sans aucun doute. Puisque c'est en lui que confluent toutes les pensées, donc tous les autres moments, d'un auteur.

— *Dans chacun de vos films, le cadrage joue un rôle important. Pensez-vous à la composition d'une image, ou bien ne vous souciez-vous que de suivre vos personnages ? Ou les deux ?*

— Les deux, naturellement. J'essaye toujours de faire en sorte que chaque élément de l'image serve le récit, serve à préciser tel moment psychologique particulier. Une image n'est essentielle que si chaque centimètre carré de l'image est essentiel.

Mes façons d'improviser.

— *Qu'appelez-vous* improviser, *alors qu'au moment de tourner vous avez écrit un script détaillé ?*

— On ne peut pas ne pas reconnaître que les mises en scène d'aujourd'hui sont moins détaillées qu'autrefois, moins détaillées même qu'il y a quelques années. Les indications techniques ont presque complètement disparu, ainsi que la colonne de droite, celle du dialogue. Dans mes mises en scène, j'ai été jusqu'à supprimer les numéros par lesquels on avait l'habitude d'indiquer les plans. C'est la script girl seulement qui s'en sert pour faciliter son travail. Ceci, parce qu'il me semble plus logique de décider des plans au moment même des prises de vue. Cela, c'est déjà une façon d'improviser.

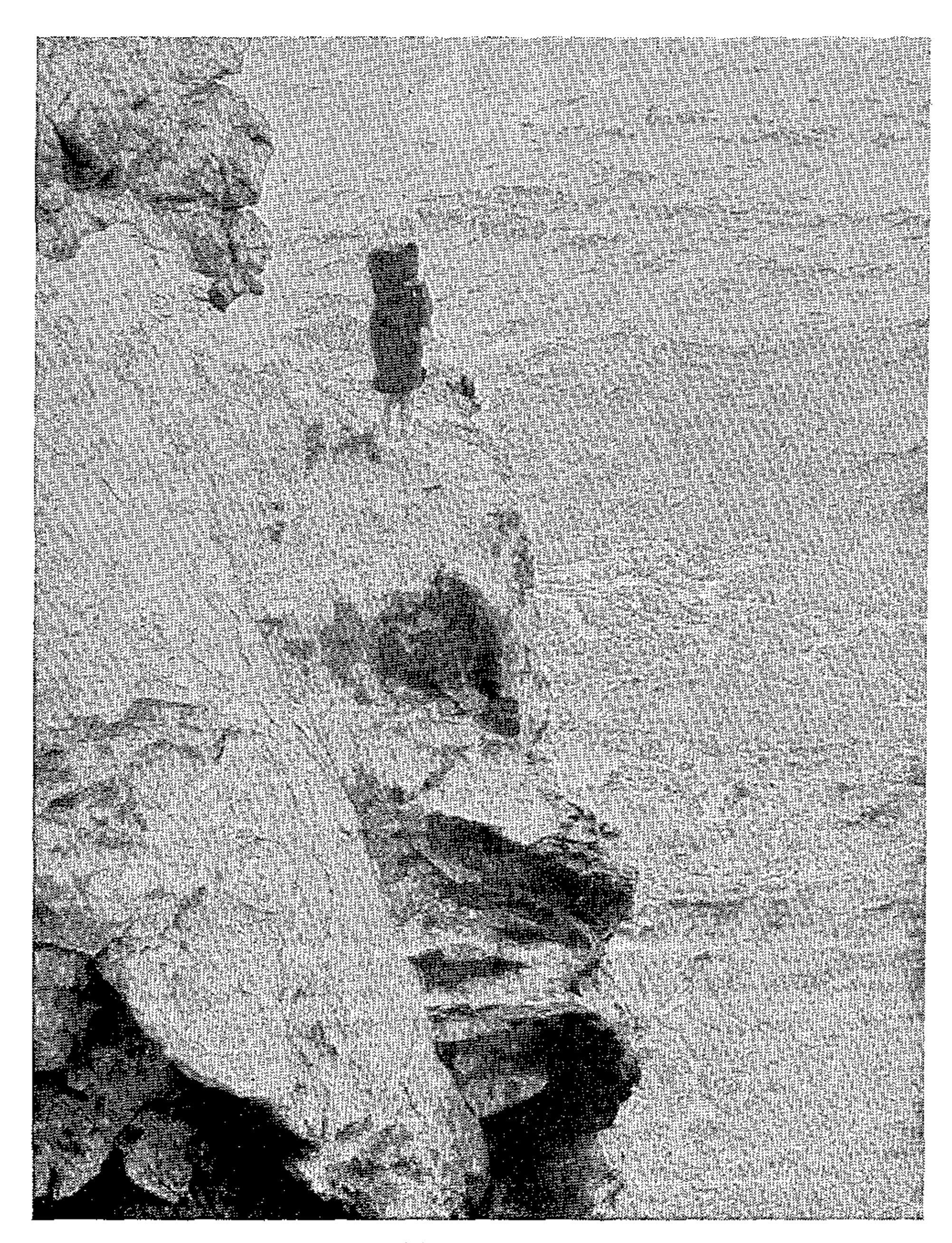
Mais il y a plus. J'ai rarement envie de relire une scène la veille du tournage. Parfois j'arrive sur le lieu du travail et je ne sais même pas ce qu'on doit tourner. C'est le système que je préfère, arriver là au moment de la prise de vue, absolument sans préparation, vierge. Je demande souvent qu'on me laisse seul pendant un quart d'heure, une demi-heure, sur les lieux, et je laisse mes pensées vagabonder librement. Je me borne à regarder. Je m'aide des choses qui m'entourent : elles me font toujours des suggestions. J'ai une grande sympathie pour les choses, peut-être plus que pour les personnes, mais ces dernières m'intéressent davantage.

De toute façon, je trouve qu'il est très utile de regarder les lieux et d'éprouver l'ambiance pendant un certain temps, dans l'attente des personnages. Il peut arriver que les images que j'ai devant les yeux à ce moment-là coïncident avec celle que j'avais dans l'esprit, mais le cas n'est pas fréquent. Le plus souvent, l'image à laquelle on pense a quelque chose d'insincère, d'artificiel. Cela encore, c'est une façon d'improviser.

Mais ce n'est pas tout. Il arrive encore qu'en essayant une scène je change brusquement d'avis. Ou que je change progressivement, à mesure que l'opérateur dispose les lumières et que je regarde les acteurs bouger et parler sous ces éclairages. Selon moi, c'est seulement alors qu'on peut bien juger une scène et la corriger. Quand je parle d'improvisation, je m'en réfère encore à autre chose, dont j'ai déjà parlé à la fin de ma réponse à votre quatrième question.

— *Lorsque vous préparez et réalisez un film, pensez-vous au public et cette pensée vous influence-t-elle ?*

— Je crois avoir déjà répondu plus haut. Je le répète : je pense certainement au public,



Monica Vitti dans *L'avventura.*

en ce sens que j'ai besoin de quelqu'un à qui montrer ce que je fais, avec qui je puisse communiquer. Je n'estime pas cependant que le public m'influence. Si je faisais des films pour le public, ne devrais-je pas les faire alors pour l'argent ou pour la gloire ? On fait des films en ne pensant qu'aux films, et surtout pas à ce genre de choses. J'essaye de les faire pour qu'ils me plaisent le plus possible et je suis certain que, plus ils sont beaux, plus ils me plaisent.

La vraie musique.

— Surtout dans vos derniers films, le son paraît avoir été l'objet d'un soin particulier. Avez-vous sur le rapport du son et de l'image des idées qui vous soient propres ?

— J'attribue une importance énorme à la bande sonore et j'essaye toujours d'y apporter le plus grand soin. Et quand je dis bande sonore, je fais allusion aux sons naturels, aux bruitages, plutôt qu'à la musique. Pour *L'avventura,* j'ai fait enregistrer une quantité énorme d'effets sonores : toutes les qualités de mer possibles, plus ou moins agitée, les déferlements, les grondements des vagues dans les grottes, etc. J'avais une centaine de bobines de ruban magnétique, rien que pour les effets. Ensuite, j'ai sélectionné ceux qu'on entend dans la bande sonore du film. Pour moi, c'est cela la vraie musique qui s'adapte aux images. La musique se fond rarement avec l'image, le plus souvent elle ne sert qu'à endormir le spectateur et à l'empêcher d'apprécier clairement ce qu'il voit. Tout bien considéré, je suis plutôt opposé au « commentaire musical », tout au moins dans sa forme actuelle. J'y sens quelque chose de vieux, de rance. L'idéal serait de constituer, avec des bruits, une formidable bande sonore et d'appeler un chef d'orchestre à la diriger... Mais alors, le seul chef d'orchestre capable de le faire, ne serait-il pas le metteur en scène ?

— Quel est dans votre carrière le film qui vous semble, aujourd'hui, avoir le plus d'importance ? Pourquoi ?

— J'ai toujours pensé qu'il faut une certaine dose de frivolité pour répondre à de telles questions. Ce sont des questions qui ne visent qu'à satisfaire la curiosité des lecteurs. C'est une évidence de dire que tous mes films ont autant d'importance dans ma carrière que dans ma vie. Enfin, je n'arrive pas à comprendre comment je dois répondre : du point de vue critique, certainement pas, ce n'est pas mon affaire. Je ne serais pas objectif, et j'essayerais en vain d'individualiser les raisons d'une préférence parmi mes films. Du point de vue disons, humain, alors. Dans ce cas, je dirai que mon film le plus important est *L'avventura.* Parce que c'est celui qui m'a le plus coûté, qui m'a donc le plus appris, qui m'a contraint plus que tout autre film à être présent à moi-même. A ce propos je devrais expliquer combien il m'arrive souvent d'être absent de moi-même, mais nous entrons là dans le domaine des commérages, et je n'aime pas cela.

— Quel sont les rapports de votre œuvre avec celle de Pavese ?

— Voilà une autre question embarrassante. Peut-être (excusez-moi de vous le dire) est-elle mal posée. Je pourrais toujours vous répondre que ce n'est pas à moi d'en parler ; ou bien qu'il n'existe aucun rapport particulier, sauf celui de lecteur à auteur. Je crois avoir lu Pavese assez bien, mais il y a des écrivains que j'aime et estime plus que lui. Ce que j'ai aimé dans « Tra donne sole », le récit dont j'ai tiré mon film *Le amiche,* ce sont les personnages féminins et leur façon de vivre les événements de l'intérieur. En outre, un de ces personnages ressemblait de façon extraordinaire à un autre personnage que je ne connaissais que trop bien dans la réalité, et j'ai eu envie d'en parler, de le montrer.

On me dira que cette réponse élude la question : si on l'accepte à la lettre, le sens vous échappe. Mais franchement, j'ai peu de choses à ajouter. La critique a parlé d'une certaine analogie entre Pavese et moi, nous reconnaissant, dans le pessimisme, un plus petit dénominateur commun. Personnellement, il me semble que les expériences intellectuelles de Pavese coïncidaient tragiquement avec ses expériences personnelles. Peut-on en dire autant pour moi ? Ne suis-je pas ici en train de faire des films, je dirai même avec acharnement ? Et, tout compte fait, cet acharnement n'est-il pas une preuve d'optimisme ?

Traduit de l'italien par MARILÙ PAROLINI et JEANNE IMHAUSER.

BIOFILMOGRAPHIE
DE MICHELANGELO ANTONIONI

Michelangelo Antonioni est né le 29 septembre 1912 à Ferrare, en Toscane. Après avoir fait ses études à Bologne, où il obtient un diplôme d'économie politique, il est journaliste à Ferarre, puis à Rome. C'est là qu'il collabore à diverses publications, dont CINEMA, qu'il fréquente le Centre Expérimental de la Cinématographie, puis commence à s'intéresser à la réalisation de films.

Pour plus de clarté nous avons groupé ses diverses activités sous des rubriques différentes, en dépit de l'ordre chronologique.

Assistanat :

1942. — I DUE FOSCARI, de Enrico Fulchignoni.

LES VISITEURS DU SOIR, de Marcel Carné.

Scénarios :

1942. — UN PILOTA RITORNA, de Roberto Rossellini, en collaboration avec Rosario Leone, Massimo Mida, Gherardo Gherardi et Ugo Betti.

I DUE FOSCARI, de Enrico Fulchignoni.

1947. — CACCIA TRAGICA (CHASSE TRAGIQUE), de Giuseppe De Santis, en collaboration avec De Santis, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Tullio Pinelli.

1952. — LO SCEICCO BIANCO (LE SHEIK BLANC ou LE COURRIER DU CŒUR), de Federico Fellini, en collaboration avec Fellini et Tullio Pinelli.

Mise en scène de théâtre :

1957. — I AM A CAMERA, de John Van Druten.

Documentaires :

1943-1947. — GENTE DEL PO.

Prod. : I.C.E.T.

Photo. : Piero Portalupi.

Musique : Mario Labroca.

Le fil conducteur de ce documentaire est le voyage d'un chaland faisant partie d'un convoi. On le suit pendant ses arrêts dans les petits villages qui côtoient le Pô, jusqu'à l'embouchure où, agglomérées dans des taudis de paille, vivent de nombreuses familles de pêcheurs.

Le documentaire devait avoir une longueur de six ou sept cents mètres.

L'Institut National LUCE, après de longues hésitations (le sujet était à l'époque insolite et délicat) décida de le produire et Antonioni partit pour Ferrare avec une petite équipe. Il y eut un mois de tournage. Mais une partie du négatif fut rendue inutilisable par une faute de développement. Malheureusement il s'agissait des scènes les plus réalistes et les plus violentes, celles qui avaient été tournées dans le village de l'embouchure.

Aujourd'hui encore, Antonioni est sûr d'avoir été boycotté. Le débarquement des alliés survint, et, avec eux, la République de Salo ! Il refusa d'y adhérer et resta à Rome. La pellicule fut envoyée à Venise où elle resta jusqu'à la fin des hostilités. Quelques jours après la Libération, Antonioni s'y rendit en autocar, à la recherche du négatif. Il en découvrit une partie au fond d'un dépôt, très abîmée par l'humidité. Rentré à Rome, il fut obligé de monter le documentaire avec, à peu près, la moitié de la pellicule qu'il avait tournée.

1948. — N.U.

Prod. : I.C.E.T.

Photo. : Giovanni Ventimiglia.

N. U. décrit la journée de travail des éboueurs de Rome. L'action commence à l'aube et se poursuit jusqu'au soir quand, la ville nettoyée, les employés rentrent chez eux.

La bande sonore est composée de quelques morceaux de musique de jazz, interprétée par un saxo, et d'un prélude de Bach. Antonioni aurait voulu que Bach fût joué, aussi, par le saxo. Mais un musicographe représentant la Lux Film cria au sacrilège. Bach fut joué au piano. Les morceaux de jazz insérés dans le court métrage sont des arrangements de Giovanni Fusco.

1949. — L'AMOROSA MENZOGNA.

Prod. : Filmus.

Photo. : Giovanni Ventimiglia.

C'est la vie des « stars » des bandes illustrées, vue d'un œil ironique, réaliste et conciliant à la fois. Antonioni décrit l'univers particulier de ce genre d'édition et la mentalité du public qui en décrète le succès.

SUPERSTIZIONE.

Prod. : I.C.E.T.

Photo. : Giovanni Ventimiglia.

Musique : Giovanni Fusco.

Dans les Marches, comme dans beaucoup d'autres régions italiennes, on retrouve encore certaines formes de superstition. Antonioni s'est rendu dans un petit village, près de *Camerino, pour y faire une enquête.* L'exercice de ces pratiques étant interdit par la loi, Antonioni a dû souvent approcher par la ruse les soi-disant sorciers et sorcières locales qui n'étaient d'ailleurs que de braves ménagères et d'inoffensifs paysans.

Ce court métrage est le résultat de cette enquête qui demeura inachevée, car le producteur obligea Antonioni à rentrer à Rome avant la fin du tournage.

LA FUNIVIA DEL FALORIA.

Prod. : Usuelli.

Photo. : Goffredo Belisario.

Musique : Theo Usuelli.

Un producteur avait proposé de faire un documentaire sur le téléférique qui dessert Cortina d'Ampezzo et le mont Faloria. Antonioni décida de considérer ce court métrage comme un divertissement et il accepta. Il se rendit à Cortina avec un opérateur, s'installa sur le toit de la cabine du téléférique et commença à tourner, essayant de traduire en images concrètes les sensations de vide que la position de son corps lui procurait. Mais, une fois de plus, il ne put réaliser ce court métrage comme il aurait voulu. Le budget à sa disposition était tellement réduit qu'il préféra rentrer à Rome pour continuer à s'occuper des pourparlers relatifs à un *long métrage.*

SETTE CANNE UN VESTITO.

Prod. : I.C.E.T.

Photo. : Giovanni Ventimiglia.

C'est un documentaire sur la fabrication de la rayonne, tourné à Torniviscosa, village proche de Trieste, essentiellement centré sur l'usine, les plantations de cellulose et les logements des employés et des ouvriers.

Contrairement à son habitude, Antonioni s'intéressa moins aux personnes qu'aux choses. On remarque notamment la prédominance des machines et de la matière sur les figures humaines. Le récit de la transformation de cette matière est remarquable par la précision du montage.

1950. — LA VILLA DEI MOSTRI.

Prod. : Filmus.

Photo. : Giovanni De Paoli.

Non loin de Viterbe, il existe un lieu, appelé Bomarzo, où se trouve une villa très ancienne. Dans le parc de cette villa, l'ancien propriétaire fit sculpter des figures humaines monstrueuses, utilisant les pierres tombées de la montagne. La camera nous promène parmi ces sculptures insolites.

Longs métrages

1950. — CRONACA DI UN AMORE.

Titre français : CHRONIQUE D'UN AMOUR.

Prod. : Franco Villani et Stefano Carretta (Villani Film).

Sujet et dialogues : Michelangelo Antonioni.

Scénario : Michelangelo Antonioni, Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini.

Décors : Piero Filippone.

Costumes de Lucia Bosé : Ferdinando Sarmi.

Photo. : Enzo Serafin.

Musique : Giovanni Fusco.

Directeur de production : Gino Rossi.

Ass. mett. en sc. : Francesco Maselli.

Interprétation : Lucia Bosé, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rowsky, Rosi Mirafiore, Rubi D'Alma.

1952. — I VINTI.

Prod. : Film Costellazione, S.G.C.

Sujet et dialogues : Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabri, Turi Vasile.

Décors : Gianni Polidori.

Photo. : Enzo Serafin.

Musique : Giovanni Fusco.

Directeur de production : Paolo Moffa.

Ass. mett en sc. : Franco Rosi, Alain Cuny.

Interprétation : Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli, Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Eileen Moore, Henry Poirier, André Jacques, Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureau.

1952-53. — LA SIGNORA SENZA CAMELIE.

Prod. : Domenico Forges Davanzati - ENIC.

Sujet : Michelangelo Antonioni.

Scénario et dialogues : Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti.

Décors : Gianni Polidori.

Photo. : Enzo Serafin.

Musique : Giovanni Fusco.

Directeur de production : Vittorio Glori.

Ass. mett. en sc. : Francesco Maselli.

Interprétation : Lucia Bosé, Andrea Cecchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Alain Cuny, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori.

1953. — TENTATO SUICIDIO.

Episode du film à sketches L'AMORE IN CITTA (*L'amour à la ville*).

Prod. : Faro Film.

Sujet, scénario et dialogues : Michelangelo Antonioni, Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini.

Décors : Gianni Polidori.

Photo. : Gianni Di Venanzo.



Steve Cochran dans *Il grido.*

Musique : Mario Nascimbene.

Directeur de production : Marco Ferreri.

Ass. mett. en sc. : Luigi Vanzi.

Interprétation : les personnes elles-mêmes qui ont vécu les faits rapportés dans le film.

L'amore in citta présentait cette particularité d'être le fait de jeunes auteurs qui gravitaient autour de *Lo Spettatore,* revue cinématographique dirigée par Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri. Les autres épisodes étaients dus à Carlo Lizzani (*L'amore che si paga*), Dino Risi (*Paradiso per tre*), Francesco Maselli et Cesare Zavattini (*Storia di Caterina*), Federico Fellini (*Agenzia Matrimoniale*) et Alberto Lattuada (*Gli italiani si voltano*).

1955. — LE AMICHE.

Titre français : FEMMES ENTRE ELLES.

Prod. : Trionfalcine.

Sujet : Michelangelo Antonioni d'après *Tra donne sole* de Cesare Pavese.

Scénario et dialogues : Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Cespedes.

Décors : Gianni Polidori.

Photo. : Gianni Di Venanzo.

Musique : Giovanni Fusco.

Directeur de production : Pietro Notarianni.

Ass. mett. en sc. : Luigi Vanzi.

Interprétation : Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Ettore Manni, Madeleine Fischer, Yvonne Furneaux, Annamaria Pancani.

1957. — IL GRIDO.

Titres français : LE CRI et LA FEMME DE SA VIE.

Prod. : Franco Cancellieri (SPA Cinematografica).

Sujet : Michelangelo Antonioni.

Scénario et dialogues : Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini.

Décors : Franco Fontana.

Costumes : Pia Marchesi.

Photo. : Gianni Di Venanzo.

Musique : Giovanni Fusco.

Directeur de production : Danilo Marciani.

Ass. mett. en sc. : Luigi Vanzi.

Interprétation : Steve Cochran, Alida Valli, Dorian Gray, Betsy Blair, Lynn Shaw.

1959. — L'AVVENTURA.

Prod. : Coproduction Cino Del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee, Rome et Société Cinématographique Lyre, Paris.

Sujet : Michelangelo Antonioni.

Scénario et dialogues : Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra.

Décors : Piero Polletto C.S.C.

Costumes : Adriana Berselli.

Photo. : Aldo Scavarda.

Musique : Giovanni Fusco.

Directeur de production : Luciano Perugia.

Ass. mett. en sc. : Franco Indovina, Gianni Arduini.

Interprétation : Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, Renzo Ricci, James Addams, Dorothy De Poliolo, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Esmeralda Ruspoli, Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Molè, Renato Pinciroli, Angela Tommasi Di Lampedusa, Vincenzo Tranchina.

1960. — LA NOTTE.

Prod. : Coproduction Nepi Film, Rome ; SOFITEDIP, Paris.

Sujet, scénario et dialogues : Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra.

Décors : Piero Zuffi.

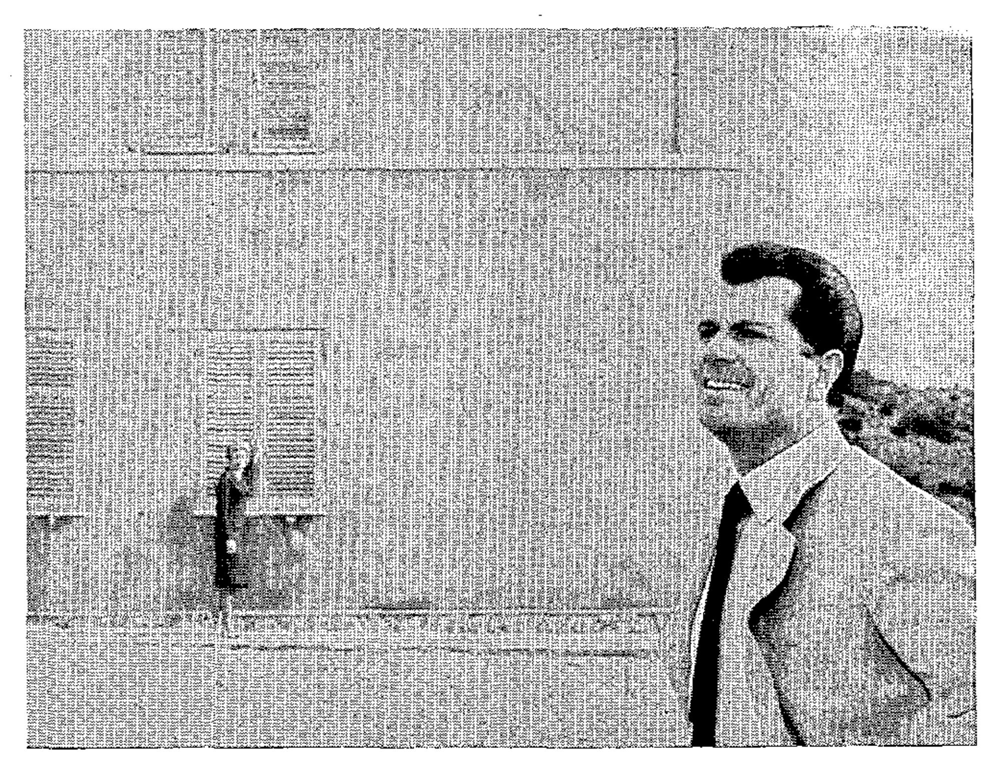
Photo. : Gianni Di Venanzo.

Directeur de production : Paolo Frasca.

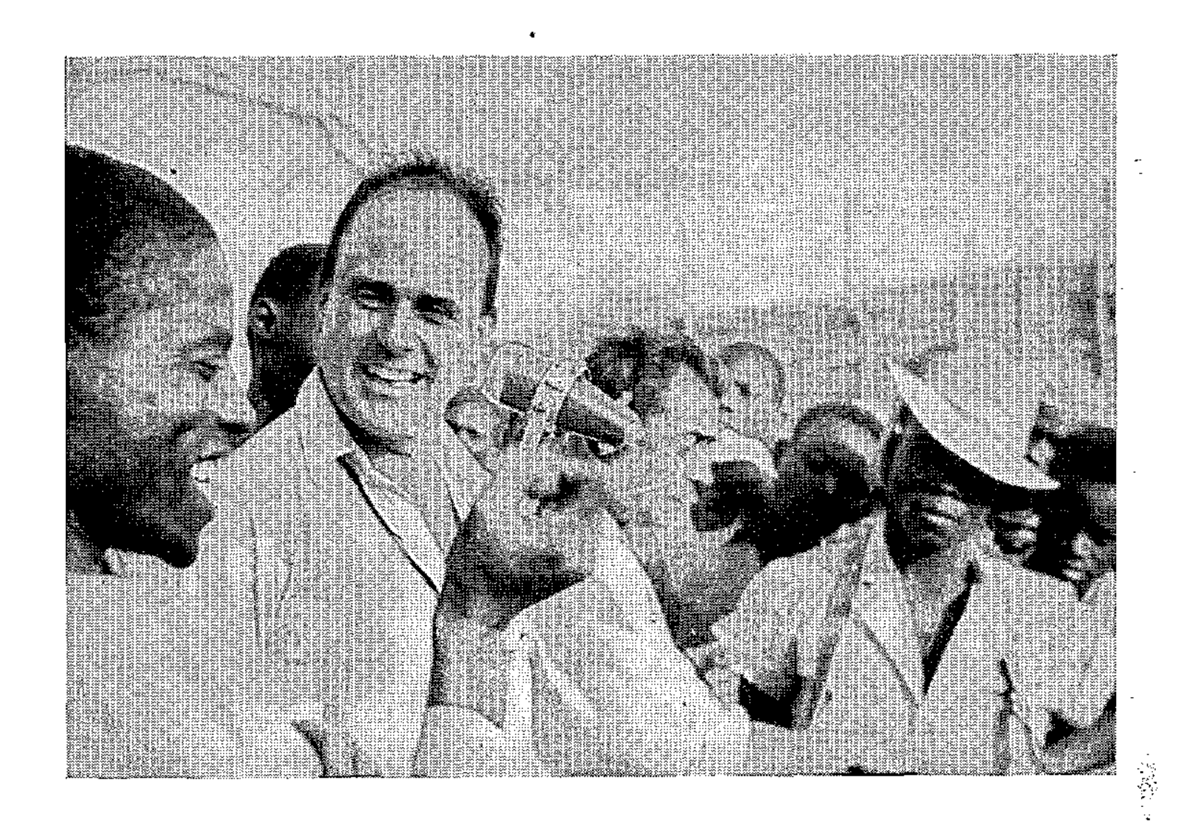
Ass. mett. en sc. : Franco Indovina, Alberto Pecosso.

Interprétation : Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernard Wicki.

Cette filmographie a été rédigée par ANDRÉ S. LABARTHE, d'après des renseignements *fournis par* MICHELANGELO ANTONIONI.



Monica Vitti et Gabriele Ferzetti dans *L'avventura.*



LA PYRAMIDE HUMAINE

(Scénario)

par Jean Rouch

Pour moi, la seule façon de faire un film est la méthode d'approximations successives. Je m'étais fait jusqu'ici la règle de ne jamais rien écrire avant le tournage d'un film. Ce n'est pas pour rien que notre ami Astruc inventa la caméra stylo, sans jamais s'en servir...

Le texte que les Cahiers du Cinéma publient ci-dessous est un projet écrit en septembre 1959, en vue d'obtenir une autorisation de tournage pour un film déjà conçu et réalisé en grande partie, mais qu'il s'agissait de légaliser et de terminer. C'est dire l'inexactitude d'un tel document, mais qui a néanmoins l'inestimable avantage d'avoir fixé, au cours de la réalisation d'un film, la pensée confuse de son auteur, montrant ainsi, non ce qu'il allait faire, mais ce qu'il aurait voulu faire. L'ambition du propos que j'exprimais alors : faire le film d'un film, a été partiel-

lement réalisée. Mais, dans ce genre de cinéma expérimental, les circonstances, les sentiments, l'évolution même des acteurs improvisant devant la caméra, rendent aussi vains de tels projets que les prévisions météorologiques. Allons plus loin : il est concevable que d'ici quelques années, lorsque les hommes sauront faire le temps, ils pourront alors le prévoir ; je crois sincèrement, par contre, qu'un véritable auteur de film ne saura rien de son film avant la projection de la copie standard.

Les notes de bas de page rétablissent, autant que possible, la vérité. Que le lecteur en excuse donc le nombre.

PRESENTATION DU PROJET (1)

Ce film est un film expérimental, montrant certains aspects des relations entre Africains et Européens de l'Afrique d'aujourd'hui. Il sera réalisé d'une façon très particulière, comme une expérience cinématographique se déroulant sur l'écran (2).

L'auteur ayant entrepris une étude de sociologie sur les élèves du Lycée d'Abidjan (Côte-d'Ivoire) qui offre la particularité de réunir dans les mêmes classes Européens et Africains, garçons et filles, décida d'utiliser le cinéma comme un moyen d'enquête (3).

Ayant choisi une classe de « première », l'auteur s'aperçut qu'en dehors des relations strictement scolaires il n'existait pratiquement aucun contact entre les élèves de cette classe. En fait il n'y avait pas de ségrégation proprement dite, mais une ignorance mutuelle (peut-être même volontairement consentie [4]).

Après l'examen du baccalauréat en juin 1959 (5), l'auteur proposa à une dizaine d'élèves du lycée de tourner un film qui montrerait ce que pourraient être leurs relations.

Pendant trois semaines fut ainsi réalisé en muet, en 16 m/m couleur, un document cinématographique montrant l'évolution des relations entre ces Africains, Africaines, Européens et Européennes. Il n'y avait pas à proprement parler de scénario ou de dialogues, mais une improvisation continuelle devant les caméras : la caméra n'était pas un obstacle à l'expression, mais au contraire le témoin indispensable qui motivait cette expression (6).

---

(1) Cette présentation, écrite en septembre 1959, était destinée au Centre du Cinéma.

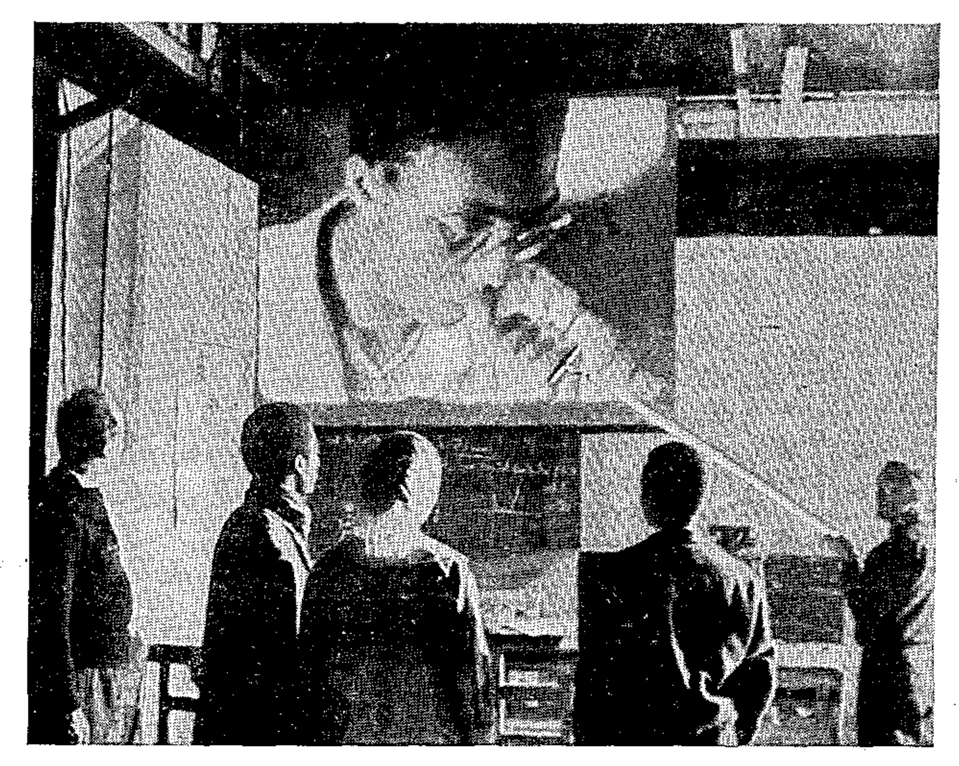
(2) J'envisage actuellement de placer cet avant-propos comme carton d'ouverture du film.

(3) En fait, l'étude de sociologie proprement dite se trouva avortée, à la suite de la découverte des rapports à peu près nuls existant entre élèves blancs et noirs au lycée. Le film remplaça l'enquête qui reste néanmoins à faire. A Dakar, à Cotonou, à Niamey ou ailleurs.

(4) Les élèves n'avaient pas envie de franchir le mur de la ségrégation. L'ignorance mutuelle était un confort plus facile.

(5) Ceci afin d'éviter que les parents ou les professeurs ne rendent responsables le film et son auteur de l'échec éventuel de certains élèves.

(6) Si j'avais pu tourner en juillet avec image et son directs, le film aurait été très différent de ce qu'il est maintenant. Il aurait montré, plus efficacement peut-être, l'organisation et l'évolution d'un groupe de jeunes Africains et Européens : c'est pendant le tournage même du film que les élèves apprirent à se connaître. Et cette découverte d'eux-mêmes apparaissait dans des scènes qu'il fallut trop fréquemment couper, parce que insonorisables après coup. Ainsi, c'est au cours d'un tournage sur le stade que la plupart des élèves prirent conscience de la ségrégation en Afrique du Sud. Je filmai ce dialogue en muet, tout en sachant bien que la plupart des prises seraient inutilisables, mais ne pouvant me résigner à laisser échapper ces minutes de vérité.



Séance de postsynchronisation de *La Pyramide humaine*. De gauche à droite : Rouch, Raymond, Denise, Baka.

Actuellement (septembre 1959) dix heures de film sont développées et prémontées. Le film pourrait être simplement sonorisé (par un procédé analogue à celui de *Moi un Noir* (7), mais bien que le film ainsi réalisé soit loin d'être sans intérêt, l'auteur pense qu'il lui manquera toujours le contexte du principe de la réalisation elle-même : ces images d'une communauté européenne et africaine ne prennent toute leur valeur que si elles sont considérées comme un document.

C'est la raison pour laquelle il semble souhaitable, à l'occasion du retournage de certaines scènes techniquement ratées, et de la sonorisation des autres scènes, de tourner d'autres images montrant au public la façon dont fut réalisé le film (8).

Ces images devraient être tournées par une équipe extrêmement réduite, afin de ne pas gêner les acteurs-improvisateurs. Elles permettraient d'expliquer au début du film la façon dont il a été initialement conçu, de commenter en cours de film

---

(7) Non. Par suite d'un phénomène singulier, le Robinson de *Moi un noir*, dont le film était une autobiographie, revivait directement et complètement les scènes pendant la projection. Ici, les rapports étant fictifs, les acteurs ne se sentaient plus directement concernés par leur image sur l'écran, sauf dans les scènes dramatiques.

(8) Un grand nombre de ces scènes, montrant la façon dont fut réalisé le film, furent effectivement tournées à la Noël. Mais la difficulté était extrême, car, une fois de plus, nous étions dans la fiction, d'où la maladresse de tous, par exemple dans la scène montrant la distribution des rôles. Tous ces gens, faisant mine de ne pas se connaître, jouent assez pitoyablement la scène d'une première rencontre. Heureusement pour moi, il y avait là quelques nouveaux figurants qui n'avaient jamais été filmés auparavant et qui sauvèrent la situation.

certains passages obscurs, et enfin, à la fin du film, de montrer quelle a été l'influence du film sur les acteurs eux-mêmes (9).

Afin de ne pas déranger les élèves qui sont actuellement en cours d'études, ces prises de vues supplémentaires et la sonorisation pourraient être *effectuées durant* les vacances de Noël 1959.

Toute cette opération se ferait à Abidjan, pour ne pas déplacer les acteurs hors de leur contexte habituel.

L'équipe de réalisation serait composée d'un chef opérateur et d'un assistant, d'un ingénieur du son, d'un directeur de la régie et du réalisateur.

Les scènes de raccord seraient tournées en 35 m/m couleur et la sonorisation serait effectuée sur matériel léger (style Perfectone).

En effet, le déplacement d'une grosse équipe risquerait de compromettre la confiance existant actuellement entre le réalisateur et ses acteurs, confiance indispensable à la réussite du film (10).

SYNOPSIS

Les premières images montrent certaines villes de l'Afrique d'aujourd'hui : Dakar, Accra, Konakry, Bamako, Abidjan. Ces images sont celles d'une Afrique en pleine transformation, d'une Afrique qui cherche sa voie entre la tradition de ses cultures et le progrès et la mécanisation. Cette Afrique de demain, ce sont les jeunes gens, aujourd'hui encore sur les bancs de l'école, qui en seront les véritables bâtisseurs. Cette Afrique de demain ne sera pas seule, elle devra côtoyer les autres continents et les hommes d'autres cultures (11).

Si Abidjan a été choisie pour montrer un aspect de la vie de la jeunesse africaine, c'est parce que cette ville est actuellement en plein essor et que le Lycée

---

(9) La réalisation du film sur le film lui-même est particulièrement difficile. Chaque passage de l'autre côté de la caméra est un décrochage de l'action. Et, plus cette action est vague, plus le décrochage est facile.

(10) Les dix jours de tournage de Noël ne suffirent pas à assurer le tournage de scènes nouvelles et à terminer la postsynchronisation des scènes déjà tournées. De plus, des accidents techniques rendirent nécessaire le nouveau tournage de certaines scènes. Il fallut attendre les vacances scolaires suivantes, Pâques 1960, pour achever le film. Cette fois-ci, cinq élèves vinrent d'Abidjan à Paris, rejoindre cinq autres élèves qui faisaient leurs études en France.

Ici encore, l'improvisation nous joua de nouveaux tours. Certaines scènes qui, en principe, n'étaient que des raccords devinrent des scènes principales. L'inconvénient est l'hétérogénéité de l'ensemble du film. A dix-huit, vingt ans, les jeunes gens évoluent beaucoup en six mois. Les élèves de Pâques 60 n'avaient plus que de lointains rapports avec les élèves de juillet 59. Les relations du groupe étaient de plus devenues très complexes. Si le racisme avait disparu dans ce groupe, il avait fait place aux mouvements d'amitié et d'inimitié naturels entre ces différents éléments. De ce fait, il fut impossible de tourner certains raccords, et certaines attitudes sont contradictoires d'un passage du film à l'autre. Le montage des dialogues posa un problème supplémentaire. Certains acteurs s'étaient passionnés pour les problèmes de l'Afrique d'aujourd'hui : en Juillet, ils parlaient comme Tintin. A la Noël, comme un éditorial du *Figaro*. A Pâques, comme les collaborateurs de *l'Express* ou de *France-Observateur*. Or, certaines scènes tournées à Pâques, étaient sensées se passer avant certaines scènes tournées en Juillet. J'insiste là-dessus, car cette expérience m'a confirmé dans mon opinion : il est indispensable de tourner ce genre de film dans l'ordre des séquences et de ne jamais tourner une scène plus d'une fois.

(11) Ces images ont été tournées. Il n'en reste pratiquement rien. En effet, elles donnaient au film un ton grandiloquent terriblement agaçant dès le début. J'envisage actuellement (septembre 1960) de résumer ceci dans l'avant-propos liminaire.



Une scène de *La Pyramide humaine*. De gauche à droite : Alain, Raymond, Landry, Nadine.

d'Abidjan est peut-être l'un des seuls établissements d'enseignement public à accueillir des élèves sans distinction de sexe ou de couleur.

Le Lycée d'Abidjan est également l'un des mieux équipé de toute l'Afrique, préparant les élèves jusqu'aux cours des Facultés (12).

Le film montrera l'auteur prenant les premiers contacts avec les élèves de la classe de première. D'abord à la sortie des classes, puis le samedi après-midi au cours de réunions hors du lycée.

Au début, il semble que tout soit facile, une très grande amitié unit les élèves noirs et blancs qui se montrent enthousiastes pour le projet de la réalisation d'un film (13).

Au cours de ces réunions du samedi, s'élabore lentement un scénario que les élèves eux-mêmes proposent et qui doit montrer au cours des trois trimestres l'évolution d'un petit groupe d'élèves.

Les héros sont choisis :

Nadine et Alain élèves blancs.

Denise et Baka élèves noirs.

---

(12) Ces scènes n'ont pas pu être tournées, car, pour des raisons obscures, le gouvernement de la Côte-d'Ivoire ne permit pas à l'auteur de tourner à l'intérieur du lycée d'Abidjan. Nous avons reconstitué une classe dans un bâtiment en construction sur les bords de la lagune, en camouflant les murs avec des panneaux d'isorel, ce qui permit de reconstituer sans aucune difficulté le même décor au studio du Panthéon.

(13) Voir plus haut. La scène de contact est d'une naïveté assez alarmante.

En juillet, la plupart des interprètes ont échoué au baccalauréat et, au cours des réunions préparatoires qui ont lieu à ce moment-là, l'auteur s'aperçoit qu'en dehors des bancs du lycée il n'y a pratiquement aucun contact entre tous ces élèves. Il leur propose alors de faire un film qui montrerait ce que pourraient être ces contacts, s'ils existaient.

Deux autres vedettes sont choisies :

Jean-Claude le cancre musicien.

Raymond l'Africain romantique.

Et le tournage du film commence... (14).

C'est la classe de première du *Lycée d'Abidjan, au début de l'année*, pendant un cours de littérature. On ne voit pas le professeur, mais on l'entend. Les élèves sont assis à leurs bancs, séparés nettement en deux groupes : Européens et Africains.

La caméra s'approche successivement de chacun d'eux et les présente :

Denise. — Une jeune Africaine, fille d'un parlementaire. Est le véritable leader de la classe. C'est une des meilleures élèves.

Nadine. — Très jolie jeune fille européenne, fille de colons, ayant vécu toute sa vie en Afrique, plus intéressée par la vie luxueuse qu'elle mène que par ses études, indifférente aux autres élèves noirs et blancs (15).

Alain. — Le sportif, fils de fonctionnaires coloniaux, en retard dans ses études, bien bâti et un peut fat. Il se veut le coq de la classe (16).

Baka. — Surnommé Bacchus, le contraire physique d'Alain, petit et râblé, tout en muscles, mais le premier en gymnastique, toujours prêt à sourire, à rendre service à n'importe qui. C'est le jeune Africain éveillé et avide de tout apprendre : la technique du saut en longueur ou les tragédies de Racine.

Jean-Claude. — Lui aussi fils de fonctionnaires européens, intelligent et paresseux, chanteur et musicien. Qu'importe si on le met à la porte du cours, il va à la salle de musique jouer au piano.

Raymond. — Fils d'humbles pêcheurs africains de la lagune environnante, attentif et calme, aimant la musique et la littérature (17).

Elola. — Le pitre au visage grêlé de petite vérole, fils d'un haut fonctionnaire africain et renvoyé successivement de tous les lycées d'Afrique occidentale.

Dominique. — Le jeune Africain snob, bûcheur et élégant, qui parle un langage châtié, l'image du « white coller » (jeune évolué).

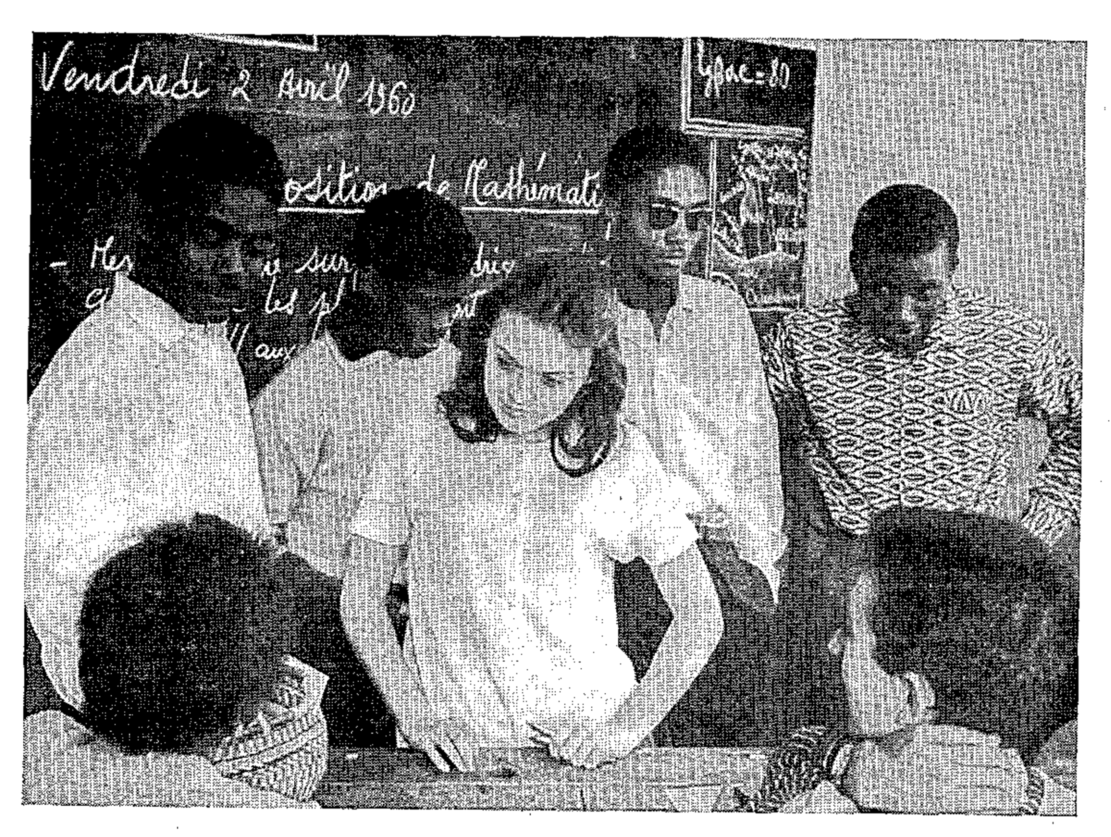
---

(14) Il y eut au moins une douzaine de scénarios différents qui se modifiaient suivant le flux et le reflux des intrigues particulières des jeunes gens mis en contact par le film. Par exemple : deux vedettes supplémentaires se dégagèrent en cours de tournage : Elola « roi de la palabre », infatigable meneur de dialogues et, comme il se surnommait lui-même, « le pilier de marbre rose soutenant la pyramide humaine », ainsi que *Nathalie, ancienne vedette* de *Moi un Noir*, et dont chaque apparition crevait l'écran. Nathalie, bien que n'étant pas élève du lycée prit une place prépondérante dans l'histoire. Comme dit Denise dans son commentaire, « elle était électrique, explosive ». Sa venue à Paris révolutionna le quartier Maubert qui ne l'a pas oubliée.

(15) Nadine, à la Noël, devint « une débarquée », (alors qu'elle avait passé toute sa jeunesse en Afrique), seule solution rendant plausible son intérêt pour les élèves noirs. Car il faut bien dire que, sans le film, elle aurait certainement continué à leur être indifférente.

(16) Nous avions décidé qu'Alain aurait un rôle assez antipathique au début, et en fait, avec son léger bégaiement et ses attitudes contradictoires, il devint un des personnages les plus sympathiques du film.

(17) C'est Raymond qui joue à la guitare et qui chante les principaux thèmes musicaux du film.



La classe de Première du Lycée d'Abidjan. Assis : Denise et Jean-Claude. Debout : Raymond, Landry, Nadine, Dominique, Elola.

Et puis tous leurs camarades : *Landry* l'engant gâté (18), *Santiago* le fils de réfugiés espagnols, *Taba* le raisonneur, *Koffi* le politicien, *etc.* (19).

Dès que la classe est terminée, tout le monde se sépare. Les internes restent et les externes s'en vont. On vient chercher Nadine en voiture, Jean-Claude rentre chez lui pour jouer de la guitare, Alain va faire du judo, Denise va écouter des disques.

Il n'y a aucun contact, chacun travaille chez lui, chacun se distrait de son côté. Si Jean-Claude vient visiter Nadine c'est pour lui proposer d'aller le dimanche prochain faire du ski nautique sur la lagune ; si Elola et Dominique viennent faire une partie de « morpion » chez Denise, c'est pour l'inviter à danser le samedi prochain au bar de l'Ambiance.

Les Européens ont, comme quartier général, la piscine. C'est là où l'on copie des devoirs en retard, c'est là où Nadine recrute ses amoureux à voitures et à canots automobiles.

Le quartier général des Africains est le Club, une école désaffectée. Elola mime,

---

(18) Landry se révéla trop tard comme l'un des caractères les plus intéressants du film. Le film a complètement achevé de le décomplexer, et il est l'un des jeunes Africains avec lequel on peut aborder de plain-pied une discussion sur n'importe quel sujet.

(19) Ces trois derniers personnages disparurent complètement du film.

pour ses amis, la dernière engueulade du proviseur. A côté du Club, il y a la boutique de Nathalie, la plus jolie fille africaine d'Abidjan et la meilleure danseuse de la ville.

Bacchus, Raymond et Elola passent tous les jours à sa boutique, non pas pour lui acheter quelque chose, mais pour plaisanter avec Nathalie.

Dans ce petit monde, il n'y a pas de drame, sauf les chahuts du lycée, sauf les exploits des pensionnaires qui réussissent à faire rosser un pion, en le faisant passer pour un voleur (20).

Denise, la plus sage des élèves, s'inquiète de cette ségrégation. C'est elle qui fera les premiers pas en allant voir Nadine chez elle. Et Nadine, l'indifférente, lui révèle que, depuis qu'elle est née en Afrique, elle n'a jamais eu la curiosité de savoir ce que c'était que l'Afrique (21).

Denise lui propose de l'emmener dans son petit groupe, et Nadine accepte.

Alors, les élèves commencent à se voir. Alain et Bacchus viennent aider Nadine à faire ses devoirs de mathématiques. Denise vient, le jour de Noël, chercher Nadine et lui montrer les danses africaines. Les jeunes Européens, qui sont tous un petit peu amoureux de Nadine, la suivent.

Un jour, au stade, Denise se met à parler de la ségrégation raciale en Afrique du Sud et aux Etats-Unis. C'est la première fois que ces jeunes Européens et Africains entendent parler, avec quelques détails, de ces problèmes (22).

Denise les invite à une réunion du Club noir et Elola parle du racisme à Abidjan même. Et, pour la première fois, les jeunes Européens et Africains donnent franchement leur opinion.

Maintenant, Nadine, Jean-Claude et Alain ont oublié leurs amis européens ; avec les jeunes Africains ils forment un groupe inséparable, ils accompagnent Denise qui prend des leçons de pilotage, ils encouragent Elola et Alain qui veulent être parachutistes.

La jolie Nathalie va voir Nadine chez elle et essaye ses robes.

Et, un dimanche après-midi, Nathalie emmène tous ses nouveaux amis à la « Goumbé », la grande danse africaine. Nathalie est une vedette de la « Goumbé » et, après avoir dansé d'une façon merveilleuse, elle entraîne ses jeunes amis africains et européens. C'est la première fois que des Européens dansent la « Goumbé », et, après un mouvement de surprise générale, c'est un véritable triomphe (23).

---

(20) Tout ceci est évoqué rapidement dans la première partie du film. C'est la partie documentaire, montrant la vie sans histoire de deux communautés qui se côtoient et qui s'ignorent. Quoique tout cela soit très vrai, l'auteur n'a pas jugé intéressant de s'attarder à une réalité aussi désespérante : dégagements (réunions apéritives et dansantes), ski nautique, intrigues de sous-préfecture, parades de nouveaux riches...

(21) J'ai déjà dit que Nadine, nouvellement débarquée, n'avait pas les mêmes raisons que ses camarades blancs d'ignorer l'Afrique et les Africains. L'auteur a insisté au contraire sur les causes de cette semi-ségrégation, au cours de deux scènes où les blancs, puis les noirs, expriment leur opinion sur l'autre groupe. Ces deux scènes improvisées sont peut-être les meilleures du film. Après vingt minutes de tournage, les conversations devinrent de véritables discussions où chacun exprima son point de vue, ou le point de vue de camarades racistes. A Pâques, après la projection de la scène de discussion entre blancs, les Africains me demandèrent de tourner une scène entre noirs pour faire contrepoids. Ceci montre bien l'importance qu'ils attachaient à cette mise au point.

(22) J'ai déjà dit l'impossibilité qu'il y avait eu à postsynchroniser cette très belle scène. Nous avons laissé un dialogue inaudible et un commentaire-dialogue Nadine-Denise.

(23) Il ne reste, dans toutes ces scènes, au montage final, que la Goumbé. J'ai supprimé en particulier des scènes où Denise pilotait son avion, par impossibilité d'introduire ces scènes avec un commentaire adéquat.

Mais, parallèlement à cette amitié du groupe, quelques flirts individuels s'amorcent. Bacchus, un jour, en descendant à vélo du lycée, aborde avec Nadine le problème du mariage des Africains et des Européens. Dans un pique-nique au bord de la plage, il la prend par la taille devant tous ses camarades, montrant ainsi que Nadine désormais lui est réservée. Puis il vient la chercher en pirogue conduite par Raymond et, alors que Raymond déclame du Racine, Bacchus essaye en vain d'embrasser Nadine (24).

C'est Alain qui entraîne Nadine vers un bateau échoué, secouée par la barre. Nadine a peur, Alain essaye d'en profiter, mais Nadine le repousse gentiment.

C'est Jean-Claude qui invite Nadine dans une maison abandonnée où il a installé un piano. Nadine adore la musique (25).

C'est Alain qui devient l'un des clients principaux de la boutique de Nathalie et qui essaye de trouver de ce côté quelques compensations, puisque Nathalie ressemble à Nadine (26).

Un jour, Nadine sort de son indifférence, elle invite tous ses nouveaux amis à une surprise-partie. C'est la première fois que des Africains iront à une surprise-partie chez des Européens. Denise, consultée, leur conseille d'accepter. C'est une surprise-partie comme toutes les autres où l'on danse, où l'on mange, où l'on boit, où l'on flirte. Et tous les flirts ébauchés jusqu'ici tentent de se matérialiser.

A la fin de la soirée une querelle oppose Jean-Claude et Alain qui se battent Les Africains les séparent.

Nadine s'est endormie.

Pendant que la bataille s'apaise, Raymond qui, jusque là, n'osait pas se déclarer vient près de Nadine. Il la réveille et lui dit que, depuis quelques semaines, il est amoureux d'elle, mais que, contrairement à tous ses autres camarades, il n'essaiera pas de flirter avec elle, car pour lui c'est tout ou rien. Il demande à Nadine les raisons de son indifférence vis-à-vis de ses camarades et elle lui explique que ce n'est pas parce qu'ils sont noirs ou blancs, mais parce que, depuis qu'elle est petite fille, elle a toujours été pourchassée par les hommes.

Raymond lui propose de partir et de laisser les autres se disputer. Nadine accepte et ils s'en vont tous les deux dans la ville endormie.

Raymond dit à Nadine ce qu'il est : sa famille pauvre, sa jeunesse sur la lagune, sa vie maintenant partagée entre l'Afrique et la culture européenne.

Nadine, pour la première fois, se confie à lui. Elle lui raconte son enfance malheureuse entre des parents qui se détestaient, la vie stupide qu'elle a menée, toute cette année, en compagnie de riches imbéciles. Il n'y a que quelque temps qu'elle a découvert tout cela. Elle n'en a jamais parlé à personne, sauf à Raymond.

---

(24) Les sentiments s'introduisent dans le film à la suite de la lecture du très beau poème d'Eluard : « La Pyramide humaine », qui donne son titre au film. Il y a dans le film quatre poèmes : un d'Eluard, un de Baudelaire, deux de Rimbaud. Leur introduction est le fait de l'auteur et non pas des élèves, et il est intéressant de noter que certains élèves ont ainsi découvert avec ravissement la poésie.

(25) Ici encore, c'est l'auteur qui a introduit ces deux décors, la maison abandonnée et le bateau échoué. Mais, dès que les protagonistes les découvrirent, ils inventèrent immédiatement mille scénarios plus invraisemblables les uns que les autres pour pouvoir s'y donner un rôle. L'attachement d'Alain pour le bateau échoué devint si fort que seule une séparation brutale était envisageable, d'où sa mort en voulant faire le tour du bateau, à la fin du film (cette mort eut évidemment d'autres motifs, mais celui-ci fut prépondérant).

(26) La ressemblance de Nathalie et de Nadine était, au début du tournage, une des ficelles de l'histoire. Mais c'eût été ramener l'une ou l'autre au simple rôle de synonyme, ce qui eût été bien dommage.

Et Nadine s'endort dans la rue, la tête appuyée sur les genoux de Raymond qui chante une chanson espagnole (27).

A l'aube, ils rentreront chacun chez eux, indifférents aux sarcasmes de leurs autres camarades.

Alain maintenant retrouve Nathalie tous les soirs, Nathalie l'aime, il aime Nathalie, mais quelquefois il se trompe et l'appelle Nadine (28).

Une nuit, il rêve qu'il traîne en bateau Nadine, faisant du ski nautique en guêpière. Nadine tombe à l'eau, mais c'est Nathalie qu'il sort de l'eau.

Bacchus, tout en préparant sa composition française, rêve que Nadine est sa secrétaire.

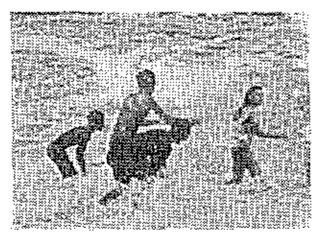
Jean-Claude rêve que, pendant toute une nuit, Nadine danse pour lui, tandis qu'il joue de la guitare, mais elle s'échappe au dernier moment.

Raymond rêve qu'il épouse Nadine à l'église « harryste » de son village.

Et Nadine ne rêve à rien.




Denise.



Landry, Alain, Elola, Nadine.



Landry.

Puis le bac approche. On se voit de moins en moins, car on travaille chez soi.

Le jour des résultats, Denise qui est reçue attend ses camarades : Nadine est recalée, ainsi qu'Alain et Bacchus. Jean-Claude, Elola et Raymond sont reçus.

Alain est le plus affecté. C'est l'élève le plus âgé de la classe et il ne supporte pas que Jean-Claude se moque de lui (29).

Denise propose que l'on fasse un dernier pique-nique avant les vacances.

Tout le monde part dans la voiture de Jean-Claude vers le bateau échoué : au passage on prend Nathalie.

---

(27) Raymond et Nadine, qui avaient joué en muet cette scène, ont été évidemment incapables de la rejouer une deuxième fois à Noël. Ils parlèrent d'autres choses, et ce n'est pas plus mal. Ce dialogue nocturne s'achève par un « rêve de Raymond » qui devait être monté plus tard dans le film. Raymond rêve qu'il épouse Nadine dans une église de culte « harryste », culte africain dévié du christianisme et prêché par le prophète Harry. Dans le montage final, cette scène est montrée sans autre commentaire qu'un poème de Rimbaud récité par Nadine, et une vieille chanson espagnole chantée par Raymond.

(28) Toutes les scènes entre Alain et Nathalie sont muettes.

(29) Tous les rêves qui ont été tournés ont été supprimés, sauf celui de Raymond, monté après la surprise-partie. Non pas par crainte d'introduire le rêve au milieu de la réalité, mais simplement parce que cette succession de rêves faisait tourner le film autour des amours de Nadine. Egalement, les scènes de préparation et de résultats de bac ont été supprimées. A la place, ont été mises des scènes d'explication, après la sortie de la surprise-partie où la coquetterie de Nadine est violemment critiquée par tous. A la fin de cette scène, se place une discussion en classe sur les événements en Afrique du Sud.

Au cours du pique-nique et du bain on oublie les soucis ; tout le monde monte sur le bateau et Alain, qui a découvert le bateau échoué, monte au sommet du mât.

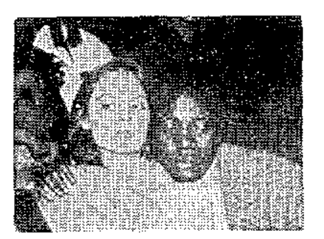
Jean-Claude ne peut résister à l'envie de se moquer de lui. Alain descend, se précipite sur Jean-Claude. C'est une nouvelle bataille. Les Africains les séparent de justesse. Alain, piqué au vif, dit à Jean-Claude : « *Tu n'as pas de courage, moi j'ai du courage, je vais faire le tour du bateau à la nage.* »

Jean-Claude dit : « *Chiche* ».

Et, malgré les conseils de tous ses autres camarades, Alain plonge parmi les brisants. Il commence à faire le tour du bateau au milieu des vagues. Quand il a terminé, épuisé, une énorme lame le roule il ne reparaîtra pas.

Ses camarades désespérés le recherchent en vain : Alain a été noyé (30).

La plus désespérée est Nathalie, celle qui a peut-être l'âme la plus simple. Elle reste sur le bord de la mer pour chanter la chanson rituelle des veuves Apollo.





Nadine et Raymond.



Nadine.



Nadine et Jean-Claude.

Le lendemain, tout le monde se retrouve chez Nadine. Evidemment on parle de « l'accident ». Bacchus, qui a perdu son copain de sport, est le premier à dire :

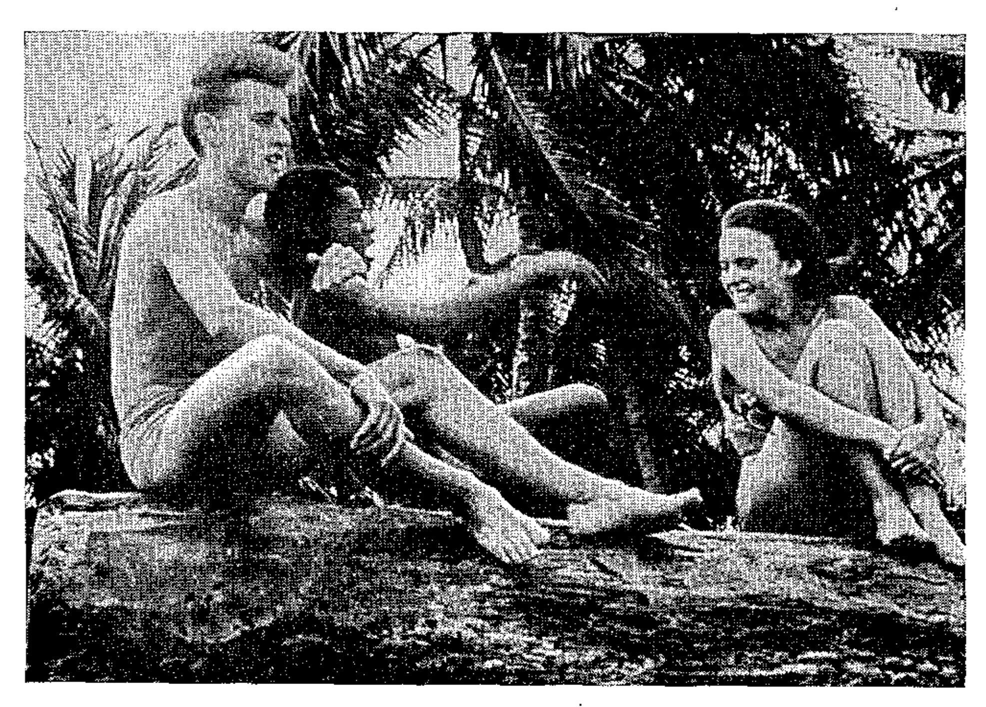
« *Ce n'était pas un accident : c'est toi Jean-Claude qui es responsable, parce que tu étais jaloux d'Alain, tu t'étais battu déjà deux fois avec lui.* »

Jean-Claude répond : « *Oui, ce n'était pas un accident, c'était un suicide. Alain était idiot, il est bien capable d'avoir fait ça.* »

Et peu à peu, sous le regard désespéré de Denise, le ton monte. Les camarades d'hier commencent à s'insulter, deux clans se forment : les blancs d'un côté, les noirs de l'autre et les insultes deviennent de véritables insultes.

C'est ici que le film bascule, pour quitter le domaine d'une fiction normale, et entrer dans celui de la fiction dramatique. En fait, pour l'auteur, il n'y avait aucune difficulté à passer du normal au drame, sans quitter le genre fiction plausible. Les quelques spectateurs qui ont vu le film à ce jour, semblent réagir violemment, car ils ont oublié les avertissements répétés au début du film : ce film est l'histoire *fictive*, montrant ce que pourrait être les relations entre jeunes Européens et Africains. C'est la raison pour laquelle l'auteur est décidé à introduire ici une scène montrant la projection même du film aux interprètes. Cela permettra de poser à nouveau le problème et de permettre à l'action de rebondir, dans un drame aussi fictif que les scènes précédentes.

(30) Cette mort dramatique d'Alain avait été décidée d'un commun accord avec les acteurs. D'une part, comme je l'ai dit, par suite de sa passion immodérée pour son bateau échoué, d'autre part, parce que le personnage qu'il jouait dans le film devenait envahissant : les bagarres de cinéma devenaient de véritables bagarres, qui risquaient de compromettre à jamais la fin du film.



La Pyramide humaine : Alain, Baka, Nadine.

Bacchus déchire la photo de Nadine, Raymond lui-même, le calme Raymond, ne peut s'empêcher de crier son mépris. Puis les Africains se lèvent et laissent Jean-Claude et Nadine seuls sur la pelouse. Denise n'essaye pas d'intervenir, tout ce qu'elle a essayé de faire depuis quelques semaines s'est écroulé d'un seul coup, à la suite de ce stupide accident.

Jean-Claude, resté seul avec Nadine, essaye de s'approcher de celle-ci, mais Nadine le repousse : « *C'est vrai, c'est toi qui es responsable de la mort d'Alain.* » Et elle éclate en sanglots (31).

Quelque jours plus tard, Nadine prend l'avion pour la France. Elle ne veut plus revenir ici. Jean-Claude l'accompagne sans oser lui parler et, au terrain, dans la bousculade, il y a Denise, Raymond, Bacchus, Elola, qui peut-être poussés par Denise, sont venus dire au revoir à Nadine.

(31) La dispute après la mort d'Alain avait été tournée en Juillet, en muet. Les dialogues qu'ils échangèrent tout naturellement (le film était jusqu'alors tourné dans l'ordre de l'histoire) explicitait les querelles naturelles à un groupe ayant mené une vie commune depuis un mois. La ségrégation consécutive entre noirs et blancs sembla alors la suite logique de cette dispute (dont la mort d'Alain n'était qu'un prétexte). Evidemment, à la Noël ou à Pâques, les sentiments ayant terriblement évolué et les amitiés internes s'étant solidement nouées, les acteurs furent incapables de retrouver la véhémence de leurs dialogues du mois de Juillet. C'est la raison pour laquelle nous avons monté cette scène très courte, avec un dialogue inaudible et un commentaire de Denise. Elle n'est peut-être pas très claire de ce fait, et certains amis m'en ont reproché l'incohérence : je n'y peux rien. C'est le risque de ce genre de films, mais c'est aussi ce qui les rend passionnants. Rien n'est donné d'avance, jusqu'à la copie standard le risque demeure considérable.

Dans cette demi-réconciliation, Nadine prend son avion. L'avion décolle, en survolant le bateau échoué, le bateau d'Alain.

Les élèves peu à peu s'en vont. Seuls, Raymond et Jean-Claude restent en arrière. Denise les surveille, elle ne sait pas ce qui peut arriver.

Jean-Claude sort enfin. Sa voiture a un pneu crevé : alors Raymond lui propose de le ramener sur son cadre de bicyclette.

Et quand ils partent tous les deux à vélo, le visage inquiet de Denise s'éclaire : tout n'est pas perdu, ce n'était qu'une épreuve, peut-être la plus difficile... (32).

Le film est achevé et l'auteur montre maintenant ce que sont devenus ses interprètes : Bacchus et Alain vont redoubler leur première, en étant deux camarades inséparables de l'équipe sportive. Raymond et Jean-Claude, qui se sont découvert le même goût pour la musique, ont oublié leur amour pour Nadine et, à la guitare et au piano, jouent des chansons espagnoles. Denise entre en Sorbonne, et l'une de ses meilleures amies est Nadine qui redouble sa première dans un cours de Neuilly. Ce que des années de cours en commun dans les collèges et un lycée n'avaient pu faire, un simple film, dont le tournage n'a duré qu'un mois, l'a réussi : dans un petit groupe d'Africains et d'Européens, le mot racisme n'a plus aucun sens (33).

Jean ROUCH.

---

(32) Tout ceci a été réalisé conformément à ce plan et monté court pour éviter la scène facile de séparation et de réconciliation.

(33) Le film commençait sur Paris. Il se termine sur Paris. C'est Denise qui explique dans un très beau commentaire ce que sont devenus ses camarades, et qui tire la conclusion du film : « *On sera tous séparés, mais ce film nous a appris l'amitié.* » Il y a un proverbe africain qui dit : « *Quand tu connais les qualités de quelqu'un, tu le connais seulement. Quand tu connais ses défauts, tu l'aimes vraiment.* »

Note terminale :

Je dois insister sur l'importance considérable du montage dans un film de ce genre. Le tournage total représentait environ seize heures de film, formant un ensemble cohérent de séquences cohérentes. Il ne saurait en être autrement, l'inspiration ne venant aux acteurs que pendant le tournage. Il a donc fallu faire un choix, non seulement à l'intérieur des séquences, mais aussi parmi toutes ces séquences. Je ne remercierai jamais assez Marie-Josèphe Yoyotte pour sa patience et son talent exemplaires, pendant les six mois que dura le montage.

Il faut des qualités un peu semblables chez le producteur d'un tel film, toujours remis en question, toujours achevé et toujours recommencé. Mais ce n'est un secret pour personne que Pierre Braunberger adore cela.

J'ai dit, au début, que ce film est un film expérimental. Il m'a montré que la caméra pouvait être, non pas l'obstacle à l'expression d'hommes qui avaient quelque chose à faire ou à dire, mais, au contraire, un incomparable stimulant. Le jeu est commencé. Il faut maintenant aller plus loin : résoudre le problème agaçant de l'enregistrement du son direct, et à ce moment-là, du premier jet, réaliser des films qui seront comme la vie même, spontanés.

Nous commencerons, dans notre prochain numéro, la publication du journal de tournage de Claude Jutra :

EN COURANT DERRIERE ROUCH

LE DERNIER PORTRAIT



DE DOVJENKO PAR LUI-MÊME

par Georges Sadoul

« Comprenons-le, la goutte de rosée peut à elle seule refléter le monde et la société. »

Dans cet appartement de Moscou, chaussée de Mojaïsk, il y avait de gaies faïences populaires, il y avait six valises en cuir posées les unes sur les autres, par grandeur décroissante, il y avait une séculaire étoffe ukrainienne à carreaux recouvrant le divan. Et puis il y avait partout, surtout, des fleurs et des fruits, un hymne lyrique à l'automne. Les pommes et les longs raisins noirs n'étaient pas moins beaux que les coquelicots en bouquets, les glaïeuls foncés et les roses blanches épanouies... Déjà, au studio Mosfilm, *les fleurs et les fruits emplissaient son bureau.*

Nous étions, ma femme et moi, chez Dovjenko, qui fêtait, ce 12 septembre 1956, son soixante-deuxième anniversaire. Il était seul avec sa femme Solntzeva, qui fut actrice et qui était depuis trente ans sa meilleure collaboratrice, l'assistante de tous leurs films... Ce couple uni évoquait la plus belle séquence de Mitchourine, *où le lyrisme de Dovjenko mêle le passé et le présent, les cheveux blonds et les cheveux blancs, pour chanter un long amour, aussi vivace trente ans plus tard qu'au premier jour.*

Il y avait, pendu au mur, le portrait d'un jeune homme...

« Un péché de jeunesse, *nous dit Dovjenko.* Mon portrait par moi-même, vers 1924. J'avais été professeur, employé dans la diplomatie, j'étais devenu peintre et dessinateur pour les journaux.

« Et puis un jour, à Karkhov, j'ai décidé de tout quitter et de partir. J'avais trente-deux ans. J'étais très influencé par certaines théories d'alors, selon lesquelles la peinture était un art destiné à disparaître très vite du monde. Selon un prophète de l'avant-garde, avant la fin des années vingt, elle serait remplacée par les images animées. Elles seules pouvaient toucher le peuple. Je ne savais rien ou presque, alors, du cinéma. J'avais vu seulement quelques films, et par hasard.

« Après une longue nuit sans sommeil, au matin, ma décision fut prise et je quittai ma maison pour toujours. J'avais pour seul bagage ma petite valise, pour seul livre « Colas Breugnon », de Romain Rolland. J'achetai un billet pour Odessa, parce que je savais qu'il y avait là-bas un studio...

« Je m'étais tourné, dans cette période romantique, vers le cinéma comme un art de masses, où tout est neuf, original. Sans être acteur, ni scénariste, ni cinéaste, sans même connaître le nom des metteurs en scène les plus renommés... je suis venu proposer un film au directeur du studio. C'était un ancien marin, alors presque illettré (mais il est, par la suite, devenu ingénieur). Il était taillé en hercule et assez rude. Lui non plus ne connaissait pas grand-chose au cinéma. Il fut pourtant mon meilleur maître, grâce à sa qualité humaine... Ainsi ma vie a-t-elle pris son tournant à Odessa, j'y suis devenu cinéaste, j'y ai trouvé mon art, j'y ai rencontré Solntzeva qui y était actrice... et qui devint ma femme... »



Puis, continuant d'égrener sa vie, le jour de son soixante-deuxième anniversaire, Dovjenko parla de la guerre où son Ukraine, sa patrie, passa et repassa tout entière sous la charrue de fer, sous les chenillettes, sous les mitraillades, sous la peste et la mort, sous l'incendie et les massacres des monstres à croix gammée...

« A cette époque, j'ai dirigé des documentaires : *L'Ukraine libérée, La Bataille d'Ukraine.* J'ai aussi beaucoup publié : des récits qu'aimaient bien le front et l'arrière. Tous les lisaient partout, comme alors les articles d'Ehrenbourg.

« Durant ces années terribles, je me répétais souvent ces vers de Pétrarque : « *Le jour est bref, le ciel couvert de sombres nuées, mais le peuple demeure, qui ne craint pas la mort.* »

« J'allais partout sur le front. Je me suis trouvé au milieu des plus terribles batailles où un soldat disposait en moyenne de sept jours de vie seulement... Stalingrad, Léningrad, la mer Noire... Partout a vaincu la force d'âme, la morale socialiste, l'esprit nouveau, la conscience d'une mission : vaincre le fascisme. La solide sagesse du peuple s'alliait à la confiance dans le léninisme...

« Mon père et ma mère étaient restés en Ukraine occupée. Mon père, il allait avoir quatre-vingts ans. Les nazis l'ont battu et jeté du haut d'un escalier. Il en est mort.

« Ma mère avait survécu. Quand nos soldats sont rentrés dans Kiev, elle est allée

vers eux pour leur demander : « N'avez-vous pas vu mon fils, Dovjenko ?... » Cela s'est répété, cela est venu jusqu'aux oreilles de Khrouchtchev et de Joukhov. Ils m'ont fait prévenir : « Votre mère parcourt les rues de Kiev et vous demande à tous les soldats... » *Je l'ai retrouvée dans une cave, où elle vivait avec douze autres vieilles femmes, comme des bêtes, et si maigres...*

« Mon appartement de Kiev avait été mis à sac. Les nazis y avaient placé des mines. On les désamorça. Je pus y installer ma mère... Plus tard, elle vint habiter chez moi, à Moscou.

« Elle ne s'y plaisait pas. Elle se tenait devant la fenêtre, elle regardait la rue. Elle me répétait : « Qu'ont-ils tous ces pauvres gens, à courir sans cesse, à être si pressés ? » *Le soir venu, elle nous disait :* « Chantons ! » *et nous* chantions en chœur les vieux airs ukrainiens. Mais ce n'était pas, pour elle, le pays.

« Ma mère a fini par retourner à Kiev. Elle nous avait souvent répété : « Quand ton « père est mort, il m'a dit que je resterais veuve pendant sept ans. Cinq ans ont déjà « passé. Je n'en ai pas pour longtemps. Mais ne m'incinérez pas. Si vous brûliez mon « corps, je reviendrais de l'autre monde pour vous menacer. Mettez-moi dans la terre. « J'aime la terre. Je veux finir dans la terre. »

Tandis que ces souvenirs s'égrenaient, Solntzeva nous avait servi des mets aussi beaux que les fleurs. Elle avait versé la vodka dans les verres de cristal, étroits et menus, pareils aux corolles des digitales. Serge Youtkévitch venait d'arriver pour achever la soirée avec nous.

Les souvenirs des jours anciens avaient amené les anciennes photographies. Voici Dovjenko et Solntzeva, l'un près de l'autre aux divers âges de leur vie, et leurs visages avaient le style des films qu'ils créèrent alors... Cette photo est du temps de La Terre *et cette autre date d'*Aerograd... *Le souvenir des films suffisait à évoquer leur date, que Dovjenko confirmait.*

Derrière une branche morte, voici ses cheveux blancs et son visage tragique... Le temps de Mitchourine, *une période, pour lui, dure et difficile...*



Le passé nous conduisit au présent, et au futur, au Poème de la mer, *dont il avait terminé la préparation et dont il comptait donner le premier tour de manivelle à Moscou, au début de décembre* 1956. *Il avait choisi, pour une œuvre réalisée surtout en extérieurs, le format panoramique.*

« Dans mon nouveau film, *disait-il,* il n'y aura ni montagnes, ni précipices, ni incendies, ni crimes, rien qui puisse fasciner les spectateurs. Tout y sera simple. Pas de sang. Pas de grands effets... J'ai lu mon scénario à l'Union des Ecrivains. On l'a écouté durant quatre longues heures, avec une attention qui m'a donné beaucoup de force morale.

« J'avais écrit une trilogie cinématographique ayant pour cadre et pour sujet un village d'Ukraine, mon village. La première partie — je l'avais écrite comme une pièce de théâtre — se situait en 1930, alors que se formaient les kolkhozes. La deuxième était le récit des années enflammées, de la grande guerre nationale, des batailles menées par les kolkhoziens contre les nazis. La troisième partie se déroule de nos jours. On construit un grand barrage qui doit engloutir le village au fond d'une mer nouvelle. Il meurt, sous quatorze mètres d'eaux vivifiantes et fécondantes...

« Cette trilogie, je commencerai à la réaliser par sa fin, par *Le Poème de la mer.* Le titre est peut-être trop ambitieux; j'aurais préféré *Prose de la mer.* Mon œuvre future, je l'ai conçue dans la joie, pour grand écran panoramique. J'ai vu très peu de films dans ce format et aucun n'a été projeté pour moi sur un écran ayant au moins dix-huit mètres de base. J'attache une grande importance à la taille des écrans. En 1930, l'écran géant d'un



La Terre (1929-1930)

cinéma parisien, « Le Paramount », m'avait causé une profonde impression. Le format allongé du panoramique convient aux éléments de mon prochain film : les steppes larges et monotones, la mer naissante, les avions, l'idée permanente du grand large, l'évocation soudaine d'un passé récent ou millénaire. »

« Dans cette vaste étendue, il y aura la générosité de l'homme et son influence sur la nature qu'il transforme. En travaillant à mon découpage, j'ai dessiné de nombreux croquis pour préparer mes cadrages. Je ne suis pas de ceux qui préparent tout un découpage en le dessinant, plan par plan. Je suis peintre de formation. La position des gens dans l'espace ne présente pas, pour moi, une difficulté qui m'oblige à définir préalablement la composition de mes cadres.

« Durant mes premières années au cinéma, j'étais tout à la fois : scénariste, réalisateur, opérateur. Je transportais ma caméra, je la posais sur une point quelconque. Peut-être l'harmonie de certaines images s'explique-t-elle parce que nous étions intégrés à la terre. Dans un film, l'intervention du paysage est, pour moi, une joie comme, je le pense, pour chaque peintre de formation.

« Mon sujet est très simple. Le président du kolkhoze sait que son village doit être bientôt englouti par la nouvelle mer. Il écrit à tous les enfants de son pays pour qu'ils viennent dire un dernier adieu à leur terre natale. Il arrive deux cents personnes. Cer-

taines avaient quitté le village depuis trente ou quarante ans. A travers leur rencontre, j'entends donner un portrait collectif des gens de notre pays : kolkhoziens, ouvriers, chauffeurs de camions, femmes, mères, enfants, constructeurs, soldats, civils, écrivains, ingénieurs, agriculteurs, scénaristes, peintres, bureaucrates, fonctionnaires. Il y aura même un général d'armée...

« Quand tous se seront réunis, le président du kolkhoze leur dira : « C'est une grande joie que notre petit village ait donné à notre pays tant d'hommes aussi utiles, aussi nécessaires. Il se peut pourtant que tous ne se soient pas toujours bien conduits. Beaucoup d'entre nous s'étaient dispersés à travers le pays, comme des lézards dans la campagne. Certains sont devenus des gens haut placés, tandis que nous, kolkhoziens, nous apprenions de nouveaux moyens pour travailler la terre et que l'âme obscure des gens s'éveillait. Nous sommes heureux que vous soyez venus dire adieu à vos isbas. L'un de vous, qui est peintre, se prépare à les fixer sur les toiles pour que les gens de l'avenir sachent comment était notre village avant de disparaître au fond de la mer, de notre mer, de la mer des hommes... Dites donc adieu à votre maison, aux fontaines, aux puits, aux jardins, aux endroits où vous êtes nés, où vous avez connu vos premières joies et vos premières amours. Car bientôt va commencer leur destruction-construction. Votre village doit renaître demain, au bord de la mer future. »

« Parmi ces personnages (*Serge Youtkévitch intervenait dans la conversation*), il doit y avoir Dovjenko, revenu lui aussi dans son pays. Il jouera lui-même le rôle de Dovjenko (1)... si du moins nous parvenons à vaincre ses hésitations.

« Dans ce portrait collectif, *reprit Dovjenko,* je voudrais que les caractères et les aventures s'ordonnent en contrepoint, avec des personnages contrastés et divers. Sans transition, le passé se mêlera au présent et l'imaginaire au réel. Par exemple, un homme cherchera partout son ennemi pour le tuer. Il arrivera dans un bureau. On l'obligera à attendre. Et le voilà qui partira dans ses souvenirs de guerre, qui reverra le front, la mort, qui entendra les mitraillades et qui se mettra à crier. Son cri le tirera du passé, il reviendra au présent, il sortira dans la rue, et y croisera, sans le voir, celui qu'il cherchait pour le tuer.

« Ailleurs, une femme se suicide pour un amour manqué. On l'enterre, on prononce sur sa tombe un discours qui s'interrompt soudain : elle avait rêvé sa propre mort... Pareillement interviendront les rêves de l'enfance, les souvenirs et l'évocation d'une histoire très ancienne. Car ce pays appartient à la terre héroïque et légendaire des Zaporogues...

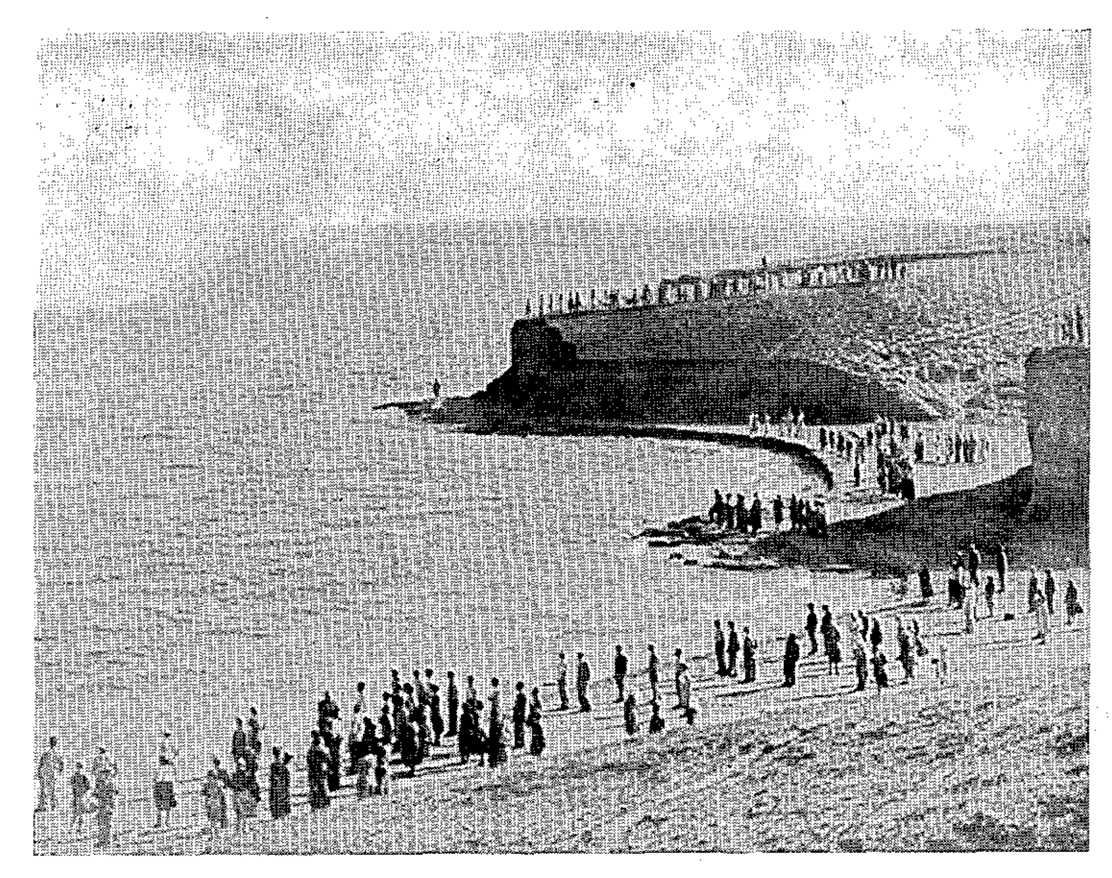
« Un de mes principaux personnages sera le général. Il avait quitté son pays quarante ans plus tôt, comme soldat, en 1914. Puis il était devenu partisan, soldat rouge, officier...

« Après un séjour de quelques jours au village, les kolkhoziens viennent lui proposer de quitter l'armée pour devenir leur président. La proposition est très sérieuse et il pense l'accepter. Une demande qui lui fait autant d'impression que la libération de Budapest dont il fut, en 1945, un artisan. Les kolkhoziens, ses camarades d'enfance ou de combats, lui avaient dit : « Ne nous réponds pas tout de suite. Tu as trois jours de réflexion. Nous te prendrons, toi et ta femme, et aussi ton fils, qui est trop gâté, et nous ferons quelque chose de lui. »

« Ces paroles ont touché le fond de son âme. Il était heureux de trouver en lui et autour de lui des sentiments simples et directs... Mais la femme du général, qui passait ses vacances en Crimée, trouvait absurdement sentimental que son mari s'attarde pour un adieu à son village. Elle arrive brusquement au pays. Vous imaginez le conflit, et le scandale...

---

(1) La mort l'empêcha de réaliser ce projet. Dans le film que réalisa Solntzeva son personnage (interprété par un acteur qui lui ressemble un peu) est devenu « L'écrivain ». Dovjenko était aussi un écrivain, l'un des plus grands de l'U.R.S.S., suivant ceux qui lisent le russe ou l'ukrainien, qu'il employait souvent dans ses récits.



Le Poème de la mer (1955-1958)

« Ce scénario, je l'ai écrit moi-même. Jadis, à Odessa, j'avais été obligé d'écrire mes films parce que personne ou presque ne connaissait, en Ukraine, le métier de scénariste. J'ai gardé cette habitude.

« Jadis, tout allait aisément, simplement. Maintenant, le métier d'auteur est devenu difficile. Il semble que manier les mots et les images soit devenu une opération délicate. Pour certains, il faudrait prendre alors les mêmes précautions que pour désintégrer les atomes.

« La Mosfilm m'a accordé, pour réaliser mon scénario, d'importants moyens matériels. *Le Poème de la mer* coûtera sans doute huit millions de roubles. Il n'est pas de films trop dispendieux s'ils sont vraiment menés à bonne fin. Ce qui coûte le plus cher, ce sont les films qui ne se font pas...

« Dans mon sujet, ce qui m'exalte, c'est d'y aborder la jeunesse, la vie actuelle, des simples gens, mes contemporains. Il n'est pas, dans l'histoire ancienne, une époque plus héroïque que la nôtre, ni par l'ampleur des événements ni par leur puissance dramatique, ni par la profondeur sans limite de leur signification.

« Certains ont eu autrefois la folie des grandeurs. On ne voulait plus aborder chez nous que la vie des grands hommes avec de très grandes mises en scène, de très grands

mots, de formidables moyens matériels. Certains en étaient venus à considérer la vie des gens simples comme un sujet sans importance et moralement dégradant...

« Pour moi, je reste, je suis toujours resté le partisan, le chevalier des problèmes contemporains. On n'abordera jamais assez notre vie. Il ne faut pas s'anéantir dans la contemplation du passé ou dans la folie des grandeurs. Tournons-nous vers l'homme de tous les jours. Comprenons-le : la goutte de rosée peut, à elle seule, devenir le miroir qui reflète le monde et la société tout entière. »



Ainsi nous parlait Dovjenko dans cet appartement qui lui ressemblait tant. Au dehors, la nuit de septembre s'étendait sur la chaussée de Mojaïsk, sur ses grands immeubles de céramique couleur de pain cuit, sur la fiévreuse Moscou...

Dovjenko nous parlait à cœur ouvert de sa vie, de ses difficultés, de ses luttes, des trop longues périodes où il lui avait été impossible de transformer en films plusieurs scénarios (qui allaient être édités en librairie) (1).

Puis il passa du passé au futur. Il comptait bientôt réaliser un Tarass Boulba. *Pour lui, Gogol y avait écrit le roman de la résistance ukrainienne à la tentative de colonisation par le Vatican et les jésuites. Il voulait aussi réaliser un autre scénario qu'il avait écrit en* 1954 *et dont il racontait ainsi le sujet, du genre « science-fiction » :*

« Ce film d'anticipation se déroulera de nos jours. Trois de nos contemporains s'embarqueront dans un navire aérien, vers les autres planètes. Ils emporteront, comme cartes de visite et comme preuve de notre culture, diverses œuvres : une symphonie de Chostakovitch, enregistrée sur microsillon, et mon documentaire *La Bataille d'Ukraine.* La télévision les maintiendra d'abord en contact avec la Terre, puis elle cessera brusquement de fonctionner. Huit ans durant ils seront perdus et leurs femmes regarderont vers les étoiles, se demandant s'ils vivent encore. Puis, soudain, la télévision fonctionnera à nouveau et ils reviendront sur terre avec la quasi-impossibilité de dire tout ce qu'ils avaient souffert pendant ces interminables années où ils avaient perdu tout contact avec leur siècle, leur société, leur temps, leurs contemporains...

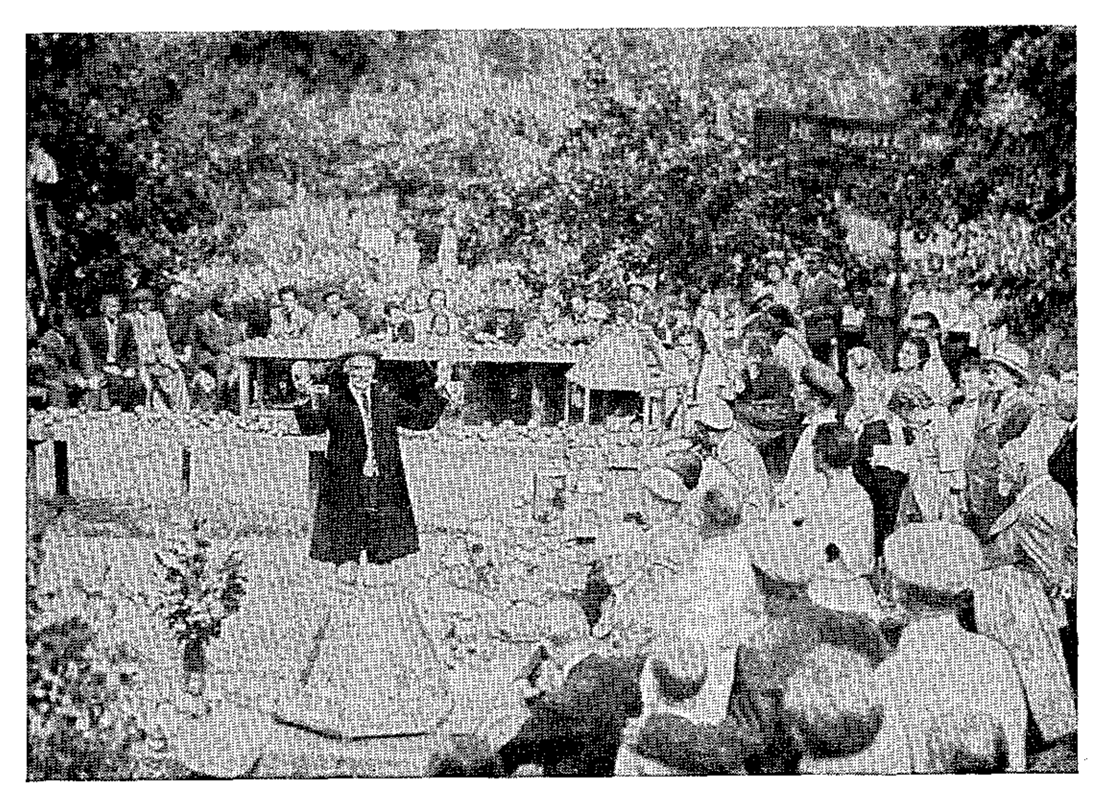
« J'aime profondément mes contemporains. Je ne puis me passer d'eux. Durant la préparation de mon scénario, j'ai vécu pendant plusieurs semaines parmi les douze mille ouvriers qui construisaient la centrale électrique de Chatoura. Ils étaient en train d'édifier un nouveau barrage et ils créaient une nouvelle mer parmi les bennes, les excavatrices, les grues géantes et marchantes. De l'ingénieur en chef au simple manœuvre, partout et toujours, se manifestait un esprit moral très supérieur. L'esprit de l'homme nouveau soviétique. Ces semaines ont été parmi les plus belles de ma vie... »



Le carillon de la Tour du Sauveur, au Kremlin (la radio y fait écho dans plusieurs millions de haut-parleurs), avait depuis longtemps sonné les douze coups de minuit. Il était très tard. Nous devions le surlendemain nous envoler pour Paris. Il fallait que se terminât par un « Au revoir » la soirée où Dovjenko était entré dans sa soixante-deuxième année...

Solntzeva nous donna en cadeau des roses à brassées et la céramique de leurs vases. Dovjenko nous serra longuement la main et j'emportai avec moi l'image de ses yeux très bleus, de ses cheveux très blancs, de son teint coloré, de son visage qui n'était pas sans ressemblance avec celui d'un autre génie du cinéma : Charles Chaplin...

(1) Le volume « Izbrannoie » (« Recueil ») publié en 1957 par les éditions Iskoustvo contient le texte de cinq films réalisés par Dovjenko et plusieurs scénarios inédits.



Mitchourine (1946-1948)

En mettant au passé ce qui avait été écrit au présent, je viens de transcrire, sans changer un mot aux paroles de Dovjenko ou aux résumés que j'en donnais, l'interview que je rédigeai en septembre 1956 dès mon retour à Paris. Ce jour-là, sur mon bureau s'épanouissaient, fraîches encore, les roses rouges et feu des Dovjenko, dans leur vase de faïence ukrainienne, sombre et éclatant à la fois.

Comme les couleurs de ses fleurs, la joie et la confiance avaient dominé le soir de son soixante-deuxième anniversaire, je m'en rendis compte en relisant notre entretien.

Pourtant la mort s'était inscrite en filigrane dans la pâte chaude de ses paroles. Les verres de cristal étroits et menus comme des digitales avaient été des présages. Depuis de longues années, nous le savions, Dovjenko était cardiaque. S'il continuait de goûter les alcools ukrainiens, il n'en absorbait guère plus qu'une abeille ne hume de pollen dans une fleur.

La distance infinie qui sépare la coupe des lèvres séparait en 1956 ces derniers jours de l'été et les derniers jours de l'automne, ce six décembre où Dovjenko comptait donner à la Mosfilm le premier tour de manivelle du Poème de la Mer. *Auparavant, ayant accepté une invitation de la Cinémathèque Française que je lui avais transmise, il passerait quelques jours à Paris pour y présenter une rétrospective complète de son œuvre cinématographique.*

La coupe tomba et se brisa, les lèvres devinrent marbre, subitement. A la veille du départ pour Paris et du premier tour de manivelle, il se sentit mal quelques heures après

son retour du studio. Il s'étendit sur le lit-divan que recouvrait une séculaire couverture ukrainienne. Il y mourut quelques minutes plus tard dans les bras de sa femme, le 26 *novembre* 1956, *dans la soirée.*

Nous sommes retournés dans son appartement, Chaussée de Mojaïsk, une après-midi à la fin de décembre 1956. *A Pékin, quinze jours plus tôt, le vent et la neige de décembre emplissaient les rues nocturnes. Recrus de fatigue, nous allions nous assoupir dans une tiède chambre d'hôtel chinoise, quand ma femme découvrit dans un journal polonais la nouvelle de sa mort. Nous avions été lâches. Nous avions refusé d'y croire. C'est Chaussée de Mojaïsk que l'évidence de sa mort s'est atrocement imposée à nous.*

*
**

J'ai du mal à écrire ces lignes, tant elles réveillent mon chagrin. L'appartement était, bien sûr, celui où nous l'avions vu vivant. Seules, je crois, les valises en pile l'avaient quitté, comme s'ils les avait emportées pour un voyage.

Solntzeva nous accueillit en pleurant. Les traits réguliers de son noble visage s'étaient profondément creusés. La détresse de la définitive absence noyait et avivait l'acuité de ses yeux gris-bleu.

Le portrait où l'artiste s'était peint comme un jeune homme avait été voilé; comme tous les miroirs. La séculaire couverture ukrainienne à carreaux, achetée par lui à une paysanne, pendant qu'il réalisait La Terre, *recouvrait toujours la couche qu'il avait, un mois plus tôt, quittée pour le cercueil. Devant elle, sur une petite table, étaient posés son chapeau et sa canne.*

Le soir de sa mort, j'imagine que son appartement était, comme à l'accoutumée, rempli de fleurs et des rouges pommes ukrainiennes qui sont partout à Moscou, fin novembre. Je suis certain que Dovjenko est mort parmi les fleurs et les pommes comme dans sa Terre *un autre homme aux cheveux blancs.*

Le vieux paysan ukrainien qu'il avait créé en 1930, *parlait et pensait comme, vingt ans plus tard, la mère de l'artiste, arrivant au terme de sa longue vie.*

Comme pensait et parlait Dovjenko durant les dernières semaines de sa vie trop courte, alors que la jeunesse de son regard n'ignorait pas que, dans son cœur, les trois coups fatals avaient été déjà frappés. Mais sa bouche tenait à nous répéter les vers de Pétrarque : « Le jour est bref... Mais le peuple demeure, qui ne craint pas la mort. »

Ses films nous avaient dit et répété : la mort est le retour du corps à la nature. A la nature éternellement féconde et renouvelée. Passe le cadavre et naît l'enfant. Tout meurt et devient à la cadence des saisons qui chargent le bois sec des branches, avec les fleurs, puis les fruits. Chaque année dans les plaines natales de son Ukraine s'épanouissent les disques des tournesols géants, sous les arbres où mûrissent les pommes du prochain automne.

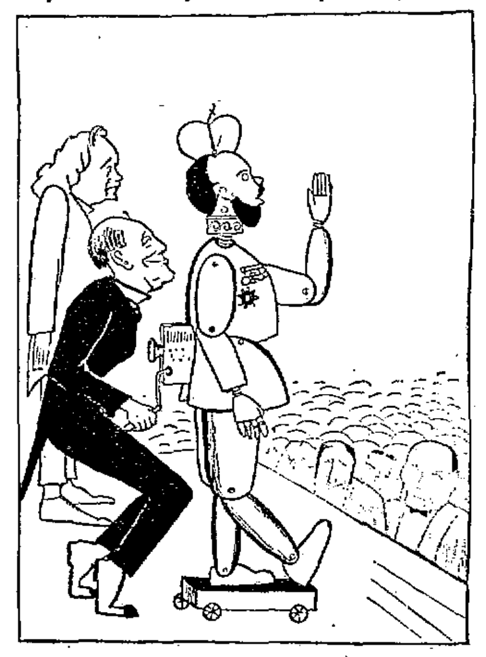
Ainsi, dans le monde et dans l'art, ses films, ses chefs-d'œuvre continueront de fleurir, de semer et de faire mûrir dans les jeunes esprits la ferveur pour l'art cinématographique. Le lyrisme, l'amour et la mort y uniront sans fin la nature et la machine, l'ancien et le nouveau, le présent et le futur. L'homme Dovjenko sera éternellement renouvelé par la projection, par l'union de l'ombre et de la lumière. Jamais il ne cessera de chanter l'homme, cette goutte de rosée qui peut à elle seule refléter tout l'univers.

Georges SADOUL.

Moscou - Paris, septembre 1956.
Cannes - Biot, mai 1957.

BIOFILMOGRAPHIE D'ALEXANDRE DOVJENKO

Промова короля в парламенті



Карикатура художника Сашко. (А. П. Довженко).

Une caricature d'Alexandre Dovjenko.

par Georges Sadoul

1894. — Le 12 septembre (30 août, ancien style), à Sosnitsy, petit village de l'arrondissement de Tchernigov, en Ukraine, sur la rivière Desna, naissance d'Alexandre Petrovitch Dovjenko.

Son père, Petra Semionovitch, et sa mère, Daria Ermolaievna, sont de pauvres paysans illettrés. Le grand-père, qui sait lire et écrire, donne les premiers rudiments au jeune garçon, qui poursuit ensuite ses études à l'école primaire de son village.

1908-1912. — Dovjenko étudie dans une école normale d'instituteurs.

1912-1917. — Dovjenko instituteur, notamment à Jitomir et à Kiev. Sa mauvaise santé l'ayant dispensé du service militaire, il n'est pas mobilisé pendant la guerre de 1914.

1917-1922. — A Kiev, qui, après la révolution, changera quatorze fois de gouvernements ou d'occupants, Dovjenko, continuant d'être instituteur, étudie à la Faculté d'Histoire Naturelle (18 mois) et à l'Ecole d'Economie Commerciale (trois ans).

1922-1923. — Postes au Commissariat du Peuple Ukrainien des Affaires Etrangères, puis dans des services consulaires ou diplomatiques à Varsovie et Berlin.

1923-1925. — De retour à Kiev, Dovjenko veut devenir peintre. Il est caricaturiste et illustrateur au journal « Visti » (« Les Nouvelles »), sous le nom de Sachko (diminutif ukrainien d'Alexandre).

Fin 1925. — Persuadé que le cinéma doit supplanter la peinture, Dovjenko abandonne

brusquement Kiev, le dessin et le journalisme pour Odessa, où il est engagé aux studios V.U.F.K.U. (Direction Photo Cinématographique Pan Ukrainienne).

●

1926. — VASSIA LE REFORMATEUR (VASIA-REFORMATOR) (6 parties, 1.603 mètres. Prod. V.U.F.K.U., Studio d'Odessa. Première à Kiev le 17 août 1926.)

Réal. : F. Lokatinsky (film terminé par l'opérateur Joseph Rona).

Co-réal. et Sc. : Dovjenko.

Op. : Rona et Demoutsky.

Déc. : J. Souvorov.

Int. : Vassia Loudvinsky (*le pionnier Vassia*), Youra Tchernytchev (*son frère*), Y. Choumsky (*son oncle*), N. Tchernytcheva (*sa mère*), S. Chagaïda (*un bandit*), M. Smolensky, D. Kapko, M. Simonov, V. Ouralsky, K. Zapaldnaia, etc.

Comédie où le pionnier Vassia réforme certains abus et fait capturer un bandit. L'opérateur Demoutsky sera ensuite le collaborateur de Dovjenko pour *Arsenal, La Terre* et *Ivan.*

1926. — LE FRUIT DE L'AMOUR (YAGODKA LIOUBVI), connu aussi sous le titre : *Le Garçon coiffeur Kobalsiouk* et *Le Mariage de Kapka.* (2 parties, 802 mètres. Production V.U.F.K.U., Studio d'Odessa.)

Sc. et Réal. : Dovjenko.

Op. : Demoutsky et Rona.

Déc. : Souvorov.

Int. : Krouchelinsky (*le garçon coiffeur*), D. Kapka (*employée d'un magasin de jouets*), J. Zamytchovsky, V. Liskovsky, A. Belov, L. Tchembarsky, I. Zemgano, etc.

Le premier film réalisé par Dovjenko seul. Ce court métrage comique où un garçon coiffeur se trouve avec un bébé sur les bras, et cherche en vain à se débarrasser de ce « fruit de l'amour », est une amusante pochade, réalisée surtout en plein air, dans les rues d'Odessa. Visiblement inspiré par Mack Sennett, ce film, sans grand intérêt artistique, n'annonce en rien les films ultérieurs de Dovjenko.

1926-1927. — LA SERVIETTE DU COURRIER DIPLOMATIQUE (SOUMKA DIPKOURIERA) (7 parties, 1.647 mètres. Production V.U.F.K.U., Studio d'Odessa. Premières : le 22 mars 1927, Kiev ; le 24 janvier 1928, Moscou.)

Sc. : M. Zahn et B. Charansky.



Vassia le réformateur (1926)



Le Fruit de l'amour (1926)

Adapt. et Réal. : Dovjenko. *Ass.* : I. Ignatiev.

Op. : Kozlovsky. *Ass.* : Kouliaev.

Déc. : Weisengertz. *S.-titres* : Y. Yanovsky. *Maquillage* : Fedorov.

Int. : Blioukine (*un secrétaire d'ambassade*), Klimenko (*premier courrier diplomatique*), G. Zelentchev-Chikov (*deuxième courrier*), I. Penzo (*la danseuse Ellen*), B. Zagorsky (*un espion*), S. Minine (*inspecteur White*), G. Spokensky (*le matelot Harry*), J. Kapralov (*le matelot Ralph*), V. Komaretsky (*capitaine du paquebot*), Dovjenko (*le chauffeur*), G. Pinkler, D. Kapka, K. Eggers, A. Belov, M. Smolensky, Tchernova, etc.

Le premier long métrage de Dovjenko est un film d'aventures à « suspense », que nous dirions « à la Hitchcock », mais qui s'inspire (comme beaucoup de productions VUFKU) de films allemands et américains de 1920-1925. Une serviette, contenant des secrets d'Etat soviétiques, est convoitée par des espions anglais qui la prennent en chasse dans un train et sur un paquebot. Malgré divers meurtres et femmes fatales, le courrier soviétique, grâce à des syndicalistes et matelots étrangers, vient au bout de sa mission.

Montage nerveux et habile, belles photographies, sans que rien n'annonce la future personnalité de Dovjenko, qui tient (médiocrement) un rôle relativement important.

1927. — ZVENIGORA (6 parties, 1.799 mètres. Production V.U.F.K.U., Studio d'Odessa).

Sc. : M. Johansen et Yourtnik.

Réal. : Dovjenko. *Ass.* : Tcherbina.

Op. : Zaveliev. *Ass.* : Goritzyne.

Déc. : Kritchevsky.

Int. : N. Nademsky (*le vieillard*), S. Svatchenko (*un soldat rouge, plus tard ingénieur*), A. Podorogny (*son frère, bandit puis garde blanc*), G. Astafiev (*un chef de bande*), J. Seliouk (*un ataman*), L. Barbé (*un moine*), Parchina (*la femme du héros*), Mikhaley (*l'adjudant*), Ouralsky (*un paysan*), Simonov (*un officier*), Dobitch (*un étudiant*), G. Tcharov (*un ami du frère*).

Ce « Ciné-poème épique » (pour transposer une expression russe) est le premier où s'affirme une puissante personnalité. Dans ses épisodes modernes, deux frères s'affrontent, pendant la guerre et la révolution. Leur père, un vieux paysan, sorte de barde, rêve de Zvenigora, la montagne aux trésors, et évoque par ses chants les batailles des Cosaques Zaporogues, et l'époque de Tarass Boulba où les Ukrainiens luttaient contre les jésuites polonais. Tout pénétré par la poésie de la terre et des eaux, le film sent un peu le studio, dans ses évocations qui, se référant à des faits peu connus hors de l'Ukraine, rendent le récit difficile à comprendre, mais lui confèrent son lyrisme.

1928. — Le 8 mai, *Zvenigora* est présenté à Moscou. Le film enthousiasme Eisenstein et Poudovkine. Ils font connaissance de l'auteur, alors inconnu, et passent la nuit à boire. Ils s'amusent à prendre les rôles de maîtres de la Renaissance. Eisenstein choisit Vinci, Poudovkine : Raphaël et Dovjenko : Michel-Ange.

1928-1929. — ARSENAL (autre titre : *Insurrection à Kiev, en janvier* 1918) (8 parties, 1.820 mètres. Production V.U.F.K.U., Studios d'Odessa. Première à Moscou, le 26 juillet 1929.)

Sc. et Réal. : Dovjenko. 1er *Ass. :* Kapler. 2e *Ass. :* L. Bodik.

Déc. : J. Schpinnel et V. Muller.

Mus. : J. Belza (partition écrite pour ce film muet).

Int. : S. Svatchenko (*paysan, soldat, puis ouvrier et partisan*), A.B. Boutchina (*un soldat allemand*), N. Nademsky (*officier et nationaliste*), N. Kourtchinsky (*l'ataman Petlioura*), O. Medlati (*acteur Sadovsky*), D. Erdman (*officier allemand*), S. Petrov (*un soldat allemand*), G. Khorkov (*un soldat rouge*), T. Warner (*une infirmière*), K. Mikhailovsky (*un politicien nationaliste*), Zagorsky (*le soldat assassiné*), Edvakov (*Nicolas II*), etc.

Cette « épopée historique-révolutionnaire » a pour héros un pauvre paysan ukrainien qui participe à la guerre de 1914, puis à la Révolution. Devenu garde rouge et dirigeant d'une insurrection révolutionnaire, menée par les ouvriers de l'usine Arsenal à Kiev, il est, au dénouement, fusillé avec ses camarades. Séquences célèbres : la misère de l'Ukraine sous les Tsars ; le train qui s'affole et déraille ; les Nationalistes fêtant burlesquement leur victoire, en évoquant Tarass Chevtchenko ; la grève de l'Arsenal et le silence inquiétant des bourgeois immobiles ; le héros fusillé, la poitrine découverte, et qui continue à vivre. Le premier très grand film de Dovjenko.

1929-1930. — LA TERRE (ZEMLIA) (6 parties, 1.704 mètres. Production V.U.F.K.U., Studios de Kiev. Première à Moscou, le 8 avril 1930.)

Sc. et Réal. : Dovjenko. *Ass. :* J. Solntseva et L. Bodik.

Op. : Demoutsky.

Déc. : Kritchevsky.

Int. : N. Nademsky (*le grand-père Semion*), S. Chkourat (*le paysan Opanas, son fils*), S. Svatchenko (*Vassili, son petit-fils, animateur de la coopérative*), J. Solntseva (*sa sœur*), E. Maximova (*sa fiancée*), J. Franco (*un koulak*), P. Masokha (*son fils*), L. Liachenko (*un autre jeune koulak*), V. Mikhaïlov (un responsable du parti), P. Petrik (*le secrétaire de la coopérative agricole*), O. Oumanets (*président du soviet*), E. Bondina (*une paysanne*).

Dans la première partie de cette « épopée », le grand-père Semion meurt paisiblement parmi les pommes, entouré de son fils et de ses petits-enfants. Les koulaks pleurent et se désespèrent : une coopérative agricole se fonde. On attend le tracteur. Une panne le retarde. Il arrive enfin. Superbes moissons. Le jeune Vassili rencontre sa fiancée dans la nuit et, dansant de bonheur, est tué par le fils du koulak. A sa demande, il est enterré dans la joie, avec des chants révolutionnaires. Au passage de son cercueil, une femme enceinte ressent les premières douleurs. Contrepoint de quatre thèmes : l'enterrement chantant, l'accouchement, le pope se désespérant dans son église, la fiancée nue pleurant le disparu. Discours sur sa tombe. La foule refuse d'entendre les koulaks qui s'accusent de leur crime. Finale : la pluie d'automne sur les pommes et les pastèques, baignées de vapeur.

Le chef-d'œuvre de Dovjenko, où son lyrisme allie, dans un thème directement contemporain, les leitmotive de l'amour, de la mort, de la fécondité éternelle de la nature.

Julia (Youla) Solntseva, pour la première fois assistante de Dovjenko avec *La Terre*, était devenue sa femme en 1928. C'était, depuis 1923, une actrice célèbre pour son talent et sa beauté, notamment dans *La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom*, et le film « science-fiction » *Aelita*, réalisé par Protazanov.

1931. — Printemps : présentation de *La Terre* à Paris, où séjournent Dovjenko et Solntseva, ainsi qu'à Londres, Berlin et Prague.

1932. — IVAN (2.800 mètres. Production Ukrainfilm, Studio d'Odessa. Première à Moscou, le 6 novembre 1932, pour l'anniversaire de la Révolution.)

Sc. et Réal. : Dovjenko. *Ass. :* J. Solntseva. 2e *Ass. :* Kantorovitch. *Dirigeant pour les scènes de masses :* Y. Obolynsky.

Op. : Demoutsky, J. Ekeltchik et M. Grider.

Déc. : J. Khomazo.

Mus. : J. Meitus, J. Belsa, V. Liatochinsky. *Orch. :* Radio de Kiev, dirigé par Kapnorstein.

Son : A. Baby. *Bruits :* A. Chabelsky. *Montage sonore :* A. Tcherniatina. *Procédé sonore :* A. Chorine.

Int. : P. Masokha (*Ivan*), K. Bondarevsky (*le komsomol Ivan*), S. Chkourat, S. Chagaida, D. Goloubinsky (*secrétaire du parti*), A. Zapolsky, Y. Terechenko, F. Babinskaia, N. Nademsky (*un vieux paysan*), Yarochenko (*la mère*), P. Pastouchkov (*un autre secrétaire du parti*), A. Khvylia (*un orateur de l'armée*), A. Gaivoronsky, A. Golik, N. Gornatko, etc.

Dans ce « ciné-poème », un jeune paysan devient ouvrier, et construit, avec des milliers d'autres, le barrage du Dnieprostroi, la première grande centrale hydro-électrique soviétique, entreprise en 1928 et inaugurée en 1932, pour le quinzième anniversaire de la Révolution. Les images et le montage sont d'une grande beauté, mais le récit et l'intrigue difficilement compréhensibles. Le film ne fut pas un grand succès public. Il ne pa-



Arsenal (1928-1929)

rait pas avoir été très aimé par son auteur, qui n'a pas publié son scénario dans le recueil qu'il prépara peu avant sa mort.

1934-1935. — AEROGRAD (D.V.K.) (2.296 mètres. Production Mosfilm et Ukrainfilm. Première à Moscou, le 6 novembre 1935.)

Sc. et Réal. : Dovjenko. *Ass.* : J. Solntseva et S. Kevorkov.

Op. : E. Tissé (extérieurs), M. Guindine (studio), N. Simonov (scènes d'aviation).

Déc. : V. Pannteleiev et A. Outkine.

Mus. : D. Kabalevsky. *Lyrics* : V. Gousseva.

Son : I. Evteiev-Volsky, E. Kachkevitch, N. Timartsev. *Montage sonore* : E. Tobak.

Rég. : Viniarsky.

Int. : S. Chagaida (*Stepan, le frontalier*), S. Stoliarov (*son fils*), S. Chkourat (*Vassili*), G. Tsoi (*le partisan Van-Lin*), B. Dobronravov (*un bandit*), N. Tabounasov, L. Kan et N. Kim (*deux samouraïs*), E. Maximova, E. Melnikova, V. Ouralsky et V. Chapov (*deux partisans*).

Dans ce « ciné-poème » sur la frontière mandchoue, au milieu de la taïga sibérienne, les gardes-frontière soviétiques empêchent les incursions des espions et des samouraïs japonais, tout en préparant l'édification d'un aérodrome. La plus belle séquence est celle où le garde-frontière doit reconnaître que son meilleur ami est un saboteur espion. Au dénouement, l'envol des avions est un beau montage lyrique.

1938-1939. — CHTCHORS (3.844 mètres. Production Studios de Kiev. Premières : avril 1939 à Kiev, le 1er mai 1939 à Moscou.)

Sc. et Réal. : Dovjenko. *Co-réal.* : J. Solntseva. *Ass.* : Chmarouk.

Op. : J. Ekeltchik. 2e *Op.* : J. Goldabenko. *Ass.* : A. Mitchourine et V. Youtchenko. *Effets pyrotechniques* : A. Likatchev.

Déc. : M. Oumantsky. *Maquillage* : L. Khazanov.

Mus. : D. Kabalevsky. *Lyrics* : A. Malychko.

Son : Toumartsev. *Ass.* : A. Tchoumakhan. *Ass. mont.* : O. Skrypnik.

Adm. : Rogozovsky.

Int. : E. Samoilov (*Chtchors*), I. Skouratov (*Bojenko*), L. Liachenko (*un soldat polonais*),

P. Krasilitch (*Gavritchenko*), A. Gretchany (*Mikhaliouk*), N. Makarenko (*Antoniouk*), V. Doukler (*Isaac Tychler, commissaire politique*), F. Ichtchenko (*Petro Tchij*), N. Nikitina (*Nastia*), D. Milioutenko, A. Borisoglenskaia, A. Kvyblia, D. Kadnikov, S. Komarov, G. Polejaiev, J. Bantych, D. Barvinsky, D. Kostenko, P. Masokha, P. Tatarenko, P. Radetsky, O. Glazounov, G. Klering, N. Komissarov (*trois soldats allemands*), A. Levtchenko, D. Milioutenko, G. Youra, Vourmansky, G. Nelidov, R. Tchalyche, S. Chkourat, P. Kyansky, Egorova (*une baba*), Doubrovsky, T. Yavorsky, V. Khatalov, Lavrov, Miloslavsky, N. Krioukov (*le provocateur*), A. Goriounov, etc.

Les combats menés, en 1918-1919, contre les occupants allemands et les nationalistes de Petlioura, leurs alliés, par Chtchors, le « Tchapaiev ukrainien », instituteur devenu chef de partisans. Le film, inédit en France (mises à part quelques projections à la Cinémathèque), a été présenté pendant la guerre en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, où il a été salué comme un chef-d'œuvre, et où cette « ciné-épopée » est, depuis vingt ans, considérée comme un classique du cinéma mondial.

1940. — LIBERATION (OSVOBOJDENIE), ou *L'Ukraine libérée*. (Documentaire, 1.720 mètres. Studios de Kiev. Première, le 25 août 1940.)

Réal. : J. Solntseva. *Ass.* : Vodik.

Déc. et Mont. : Dovjenko.

Op. : Y. Ekeltchik, Y. Tamarsky, G. Alexandrov et N. Bykov.

Mus. : B. Liatochinsky.

Son : A. Baby.

Adm. : Z. Rogosovsky.

Documentaire sur les parties de l'Ukraine ayant été annexées par la Pologne après 1918, et réunies en septembre 1940 à l'U.R.S.S.

Pendant la guerre, Dovjenko publie dans divers journaux et revues soviétiques une série de récits.

1942. — Mai : « La Retraite » (« Otstoupnik »). — « Lève-toi, Mort, arrête ! » (« Stoï Smert Ostanovis »). — « La Nuit avant la bataille » (« Notch Period Boem »).

Août : « La Grande camaraderie » (« Velikoie Tovaritchtchestvo »).

Novembre : « La Volonté de vivre » (« Volia Kak Jizni »).

Décembre : « Na Kolioutchei Provoloké ».

1943. — Février : « La Mère » (« Mat »). — « Le Secret du héros » (« Secret Geroia »).

1943. — BATAILLE POUR NOTRE UKRAINE SOVIETIQUE (BITVA ZA NACHOU SOVIETSKIOU UKRAINOU). (Documentaire, 2.193 mètres. Studio du Central des Actualités Ukrainiennes. Première, octobre 1943.)

Réal. : J. Solntseva et Y. Avdenko.

Supervision, sc. et comment. : Dovjenko.

Ass. : B. Dembintsky, R. Kritskaïa, A. Chzathko.

Op. : V. Afanasiev, K. Bogdan, N. Bykov, B. Vakar, M. Grinder, M. Golbrik, I. Goldstein, I. Zaporojsky, M. Kapkine, P. Katatskine, I. Katzman, V. Komarov, Y. Kuhn, G. Mohilevsky, B. Orliankine, B. Rogatchevsky, S. Semionov, V. Smorodine, S. Cheinine, V. Chtadland, S. Ourousietsky, V. Frolenko, etc., ainsi que vues prises dans les actualités allemandes.

Mus. : D. Klebanov et A. Chtogarenko. *Chef d'orchestre* : A. Blok.

Son : V. Kotov et E. Kachkevitch.

Conseiller militaire : Général S. Platonov.

Ad. : Y. Mourine.

Film de montage sur les batailles menées en Ukraine contre les armées allemandes en 1941-1943.

1945. — VICTOIRE D'UKRAINE (POBEDA NA PRAVOBEJNOI UKRAINE I IZGANAINE NEMETZNIK ZA KHAVATCHINSKOV ZA PREDEL UKRAINSKIKH SOVETISKH ZEMEN. Littéralement : *Victoire pour le rétablissement du pouvoir ukrainien et défaite des envahisseurs allemands pour le rétablissement du pouvoir soviétique sur la terre ukrainienne*.) (2.020 mètres. Studio Central des actualités ukrainiennes. Première : mai 1946.)

Sc. : Solntseva et Dovjenko. *Commentaire* : Dovjenko.

Réal. : Dovjenko et Solntseva. *Ass.* : F. Filippov. 2es *ass.* : K. Koulaguine, I. Pankina, A. Kopirov, A. Chvatchko.

Op. : Bogpane, Vakar, Vakhirev, Goldstein, Dobronitsky, Ibrahimov, Kazatkine, Katzman, Kobaltchik, Kritchevsky, Kuhn, Koutoubzadé, Laptine, Mohilevsky, Orliankine, Ozep, Rousanov, Semine, Sophyne, Toptchy, Cholomovitch.

Mus. : G. Popova.

Son : Kotov et Kachkevitch.

Animation : Ivanov-Vano et Beliakov.

Conseiller militaire : Général Platonov.

Film de montage d'actualités et de documentaires sur la libération de l'Ukraine, en 1943-45, par les armées soviétiques.

1946-1948. — MITCHOURINE (LA VIE EN FLEURS). (2.730 mètres. Production Mosfilm, 1948.)

Sc. et Réal. : Dovjenko. *Co-réal.* : Solntseva. *Ass.* : I. Dolginkov, M. Koutcherenko, G. Natanson.

1ers *op.* : L. Kosmatov et J. Kuhn. 2es *op.* : Nicolaïev et A. Kouliasov. *Ass.* : M. Iline et A. Simonov.



La Terre (1929-1930)

Déc. : M. Bogdanov et G. Miasnikov, Kariakine. *Costumes* : K. Ourbetis et M. Joukova. *Maquillage* : N. Pentsensev.

Mus. : Dmitri Chostakovitch.

Son : N. Timartsev.

Montage : M. Timofeieva.

Conseiller scientifique : V. N. Stoletov.

Int. : G. Belov (*Mitchourine*), A. Vassilieva (*sa femme*), V. Soloviev (*Kalinine*), N. Chamine (*Terenty*), F. Grigoriev (*Kartachev*), M. Jarov (*Karenov*), K. Nasonov (*le père Christophore*), A. Giltsov (*Bykov*), I. Nazarov (*le facteur*), V. Khokhakov (*Riabov*), V. Doubov (*Sinitzyne*), G. Petchinikov (*Lesnitsky*), V. Issaev (*F. Mayer*), S. Tsenine (*U. Byrd*), Y. Lioubimov (*le traducteur*), I. Kachirine (*un paysan*), V. Klioutcharev (*le professeur Kitchounov*), A. Larionov (*Mitchourine jeune*), N. Sadovskaia (*sa femme jeune*), T. Tikhomirova (*sa fille*), S. Bogolioubova (*Natacha*), A. Pelevine (*le premier étudiant*), N. Kalachnikov-Neronov (*le deuxième étudiant*), Y. Loran (*troisième étudiant*).

Ce « ciné-récit » est le premier film en couleurs de Dovjenko. Il conte la vie et les travaux du fameux agro-biologiste Mitchourine, depuis ses débuts, à la fin du XIX[e] siècle, jusqu'à sa mort, peu avant la dernière guerre. Sa plus célèbre séquence, où la musique de Chostakovitch s'allie, avec un intense lyrisme, à une symphonie de couleurs harmonisées ou contrastées, montre le couple Mitchourine vieilli se remémorant sa jeunesse, au cours d'une promenade automnale.

Le scénario de *La Vie en fleurs* (titre primitif), publié en 1947 et réimprimé notamment dans le recueil IZBRANNOIÉ (1957), présente de notables différences avec le film dont plusieurs parties, vivement critiquées, avaient été modifiées par Dovjenko, avant la présentation du film en U.R.S.S.

Mitchourine fut interdit par la censure française, en 1949 (et l'est resté), malgré André Bazin, alors membre de la commission de contrôle. Mais le film fut alors assez largement diffusé par les ciné-clubs.

1945-1960. — CHRONIQUE DES ANNEES ENFLAMMEES (POVEST PLAMENNIKH LET).

Ce scénario, écrit par Dovjenko à la fin de la guerre, fut alors si durement critiqué par divers dirigeants qu'il ne put être réalisé de son vivant. Solntseva en a entrepris, avec des moyens considérables, la mise en scène, pendant l'été 1959. Le tournage de ce film, qui se déroule pendant la dernière guerre mon-

diale, doit être terminé en 1960. Son scénario a été publié en 1957 par la revue ZVEZDA et repris dans les recueils publiés à Kiev et à Moscou peu après la mort de Dovjenko.

1956. — LA DESNA MAGIQUE (ZATCHAROVANNAIA DESNA).

Ce « ciné-récit », publié par Dovjenko au début de 1956, est autobiographique, et raconte son enfance en Ukraine, sur les bords de la Desna, avec ses parents et son grand-père. Il s'agit d'un recueil de souvenirs, d'une intense beauté, plutôt que d'un scénario. Il ne semble pas que Dovjenko ait envisagé d'en faire un film. *La Desna magique*, traduite en français par Jean Cathala, a été publiée en 1958 par la revue LITTÉRATURE SOVIÉTIQUE.

1955-1958. — POEME DE LA MER (POEMA O MORE). (Production Mosfilm, 1955-1958.)

Scénario, découpage, préparation de la mise en scène, distribution des rôles : Dovjenko.

Réal. : Solntseva.

Op. : G. Eguisarov.

Déc. : A. Borissov et I. Plastinkine.

Mus. : G. Popov.

Dessins animés : E. Migounov et V. Nikitine.

Int. : Boris Livanov (*le général Fedortchenko*), Boris Andreev (*le président du kolkhoze Zaroudny*), Michael Tsariov (*Aristarkov*), Zinaida Kirienko (*Katerina*), M. Romanov (*l'auteur : Alexandre Dovjenko*), E. Bondarenko (*Ivan Kravtchine*), G. Kovrov (*Maxime*).

Dovjenko travailla, durant l'été 1956, pendant de longs mois, au Studio Mosfilm de Moscou, à la préparation de son film. Il engagea les acteurs, répéta avec eux plusieurs parties de leurs rôles, choisit ses extérieurs en Ukraine, approuva les maquettes des décors et des costumes, fit dessiner de nombreux cadrages du film, sans toutefois le préparer plan par plan. Il devait commencer le tournage le 4 ou 5 décembre, et les décors étaient déjà vraisemblablement construits, quand il mourut subitement.

Le film fut naturellement interrompu. Certains dirigeants du cinéma soviétique hésitèrent d'abord à confier sa réalisation à Solnsteva, mais elle put en entreprendre la mise en scène à la fin de 1957. Le film fut présenté à Moscou fin 1958. Il reçut, le 22 avril 1959, un Prix Lénine, attribué à Dovjenko à titre posthume.

Le scénario montre le village natal de Dovjenko, en Ukraine, à la veille de son engloutissement par la Mer de Kakhovka, créée par la construction d'un barrage hydro-électrique sur le Dniepr. Avant la disparition du village, ses enfants, convoqués par le président du kolkhoze, revoient une dernière fois leur pays. Dans plusieurs séquences se mêlent le présent, le passé et le futur (imaginaire ou non). Le film a été réalisé en écran panoramique, avec stéréophonie, en quadruple piste magnétique. (Version présentée à Paris, fin avril 1959, pour la Semaine du Cinéma Soviétique.) Il en existe aussi une version en format normal (présentée en juillet 1960 par le *Cinéma d'Essai Caumartin*, avec sous-titres français de Georges Sadoul).

Le scénario de Dovjenko, ou plus exactement son traitement littéraire en une cinquantaine de pages, a été traduit en français par Jean Cathala et publié en 1957 par LITTÉRATURE SOVIÉTIQUE. Plusieurs épisodes n'ont pu passer dans le film, déjà fort long, notamment une séquence empruntée à la *Chronique des années enflammées*.

1956, 25 novembre. — Mort subite d'Alexandre Dovjenko, âgé de 62 ans. Il était depuis longtemps cardiaque. Des obsèques solennelles lui sont faites par les cinéastes soviétiques. Les studios de Kiev prennent le nom de Dovjenko.

1957. — Publication de deux volumes de ses œuvres choisies (préparées par A. D. et Solntseva) :

En ukrainien, à Kiev : LA DESNA MAGIQUE, suivi des scénarios d'*Arsenal*, *Ivan*, *La Terre*, *Aerograd*, *Chtchors*, *La Vie en fleurs*, *Chronique des années enflammées*, *Découverte de l'Antarctide*, *Poème de la mer*.

En russe, à Moscou : RECUEIL (IZBRANNOIE) contenant, outre les dix scénarios ci-dessus, quatre récits de guerre (« Lève-toi, Mort, arrête ! », « La Retraite », « La Nuit avant le combat », « La Mère »), un récit autobiographique, « Le Chemin vers l'œuvre », une étude sur « Le Cinéma progressiste italien », une étude sur « Le Dialogue dans le scénario » et l'intervention de Dovjenko au « IIe Congrès des Ecrivains Soviétiques » (1954).

Le scénario *Découverte de l'Antarctide* paraît avoir été écrit par Dovjenko vers 1950, entre *La Vie en fleurs* et *Poème de la mer*.

Georges SADOUL.

Nous avons utilisé, pour établir cette biofilmographie, la monographie de R. Yourenieu : ALEXANDRE DOVJENKO (*Collection des Maîtres du cinéma, Editions Iskoustvo, Moscou* 1959, 192 *pages, une quarantaine d'illustrations*).

D'autre part, Jay Leyda a publié en 1947, *dans* SIGHT AND SOUND, *une filmographie de Dovjenko, précédée d'une courte autobiographie.*

VENISE 1960

PALMARES

GRAND PRIX LION D'OR DE SAINT-MARC : *Le Passage du Rhin*, d'André Cayatte (France).

PRIX SPÉCIAL DU JURY : *Rocco et ses frères*, de Luchino Visconti (Italie).

COUPE VOLPI DE L'INTERPRÉTATION FÉMININE : Shirley McLaine (pour *La Garçonnière*, U.S.A.).

COUPE VOLPI DE L'INTERPRÉTATION MASCULINE : John Mills (pour *Les Fanfares de la gloire*, G.-B.).

MENTION DE LA PRÉSIDENCE DE LA MOSTRA : *Un, Deux, Trois, Quatre*, de Terence Young.

PRIX DE LA PREMIÈRE RÉALISATION : Florestano Vancini (pour *La Longue Nuit de 43*).

PRIX DE L'O.C.I.C. : *Le Voyage en ballon* (France).

PRIX DE LA F.I.P.R.E.S.C.I. :
ex aequo { *El Cochecito* (Espagne). *Rocco et ses frères* (Italie).

COUPE PASINETTI :
La Condition humaine (Japon).

PRIX SAN GIORGIO :
La Condition humaine (Japon).

LA VENDETTA DI ERCOLE

Projeté à Venise hors-concours, dans une salle de projection commerciale, *La Vengeance d'Hercule*, étant donné le lot assez médiocre présenté en compétition, était aussi un film hors-concours. Comme c'est un Cottafavi, je me passe de vous raconter l'histoire, que du reste je n'ai guère cherché à comprendre. On y remarque, outre les qualités habituelles de notre metteur en scène, sens époustouflant du scope et du mouvement d'appareil, usage savant du décor, la volonté de conter une tragédie dont l'excès de violence et d'irréalité finissent par confiner à l'abstraction. Cette brutalité et ces artifices splendides, que Vittorio avait essayé d'atteindre en vain depuis *Le Bourreau de Venise* (1952) nous révèlent un tempérament d'esthète qui nous avait été caché jusque là. Nous connaissions Cottafavi technicien, Cottafavi metteur en scène, Cottafavi grand directeur d'acteurs et grand humaniste. Le résultat est beaucoup moins humain que celui de *Femmes libres* et des *Légions de Cléopâtre*, mais ce que nous perdons par là, nous le regagnons ailleurs. Finalement il est dommage que l'on n'ait pas remplacé l'une des naves italiennes en compétition par *La Vengeance*, car, malgré l'insignifiance du sujet, il se peut que les critiques aient été séduits par la beauté pure du meilleur film de ce Festival de Venise. — L. M.

ROCCO

Si vous admirez Visconti, *Rocco* sera sublime.

Si vous refusez Visconti, *Rocco* sera curieux.

En tout cas, sur le plan du résultat, il y a un net recul par rapport à *Nuits blanches*. Incontestablement, Visconti a fait un effort pour donner au cinéma un style nouveau, proche de celui de la chronique (proche de Brecht, disent d'autres). Il n'empêche que, sauf dans les séquences démentes de violence, ce style est ennuyeux. Si l'on aime peu de films, on aimera *Rocco*, parce qu'il nous propose ce style nouveau. Si l'on en aime beaucoup, on n'aimera pas *Rocco*, parce qu'il propose au

spectateur un style médiocre qui lui donne envie de quitter son fauteuil. — L. M.

LE PASSAGE DU RHIN

Cette bande de plus de deux heures se voudrait une vaste fresque de la deuxième guerre mondiale, telle qu'elle a été vécue par les combattants français. Deux prisonniers de guerre : l'un fuit l'Allemagne pour Londres, l'autre reste Outre-Rhin. Même opposition sur les plans sociaux, sentimentaux, psychologiques, etc. Ce film subbrooksien se réfère donc au principe de la synthèse objective et unanimiste. Malheureusement, les divers cas choisis ne rendent pas compte de l'ensemble de la situation dans toute sa complexité, comme c'était le cas dans *Something of Value*. Cayatte tranche trop nettement entre collaborateurs et londoniens. De plus la guerre n'est souvent ici qu'un motif dramatique conventionnel, pouvant être remplacé par n'importe quoi, et destiné à développer les conflits sentimentaux, motif que l'auteur hisse assez cavalièrement au niveau d'un absolu. Enfin, soyons gentils, ne critiquons point sur ce plan Cayatte, qui a fait un gros effort sur ses films précédents, d'autant qu'il pourra toujours me rétorquer : « C'est comme ça, j'étais là moi aussi ».

Plus grave : le jeu, les dialogues et les situations, trop schématiques ou conventionnelles nous empêchent de croire aux personnages. Les relations de Rivière et de Nicole Courcel ne sont que du mauvais mélodrame, genre « Roger la honte ». Le travail terre à terre de Cayatte, le jeu et le personnage d'Aznavour (très bonne scène où il reproche à Betty Schneider de n'être qu'une femme -tronc) nous autorisent à une indulgence indifférente que nous avons toujours accordée à l'auteur d'*Œil pour œil*. — L. M.

LA LONGUE NUIT DE 43

Florestano Vancini (1928) est venu du documentaire. Son film se réclame du néo-réalisme, avec une conviction quasi polémique et se réfère avant tout à *Rome ville ouverte*. L'action se déroule dans une atmosphère analogue à Ferrare, dominée et terrorisée, pendant l'hiver 43, par les néo-fascistes de la « République sociale italienne ». Le film entremêle le roman d'amour d'une pharmacienne avec un ladre fils à papa et l'évocation d'événements historiques : l'exécution d'otages en représailles d'un assassinat provocatoire organisé par les fascistes. Cette partie est dramatique, dans la parfaite authenticité d'une reconstitution soit en décors naturels, soit en studio, dans la sincérité indignée et pourtant discrète du propos. Mais toute l'intrigue sentimentale est aussi médiocrement interprétée qu'écrite et imaginée. Sans jamais atteindre les sommets, *La Longue nuit de 43* permet de croire au talent et à l'avenir de Vancini. — G. S.

LES DAUPHINS

Les Dauphins (Italie, 1960) se veulent une œuvre du genre *I Vitellioni* : description de jeunes oisifs bourgeois ou nobles. Comme chez Fellini, il y a trois ou quatre histoires parallèles. Beaucoup d'emprunts, aussi, à *Calle Mayor*, au *Corbeau*.

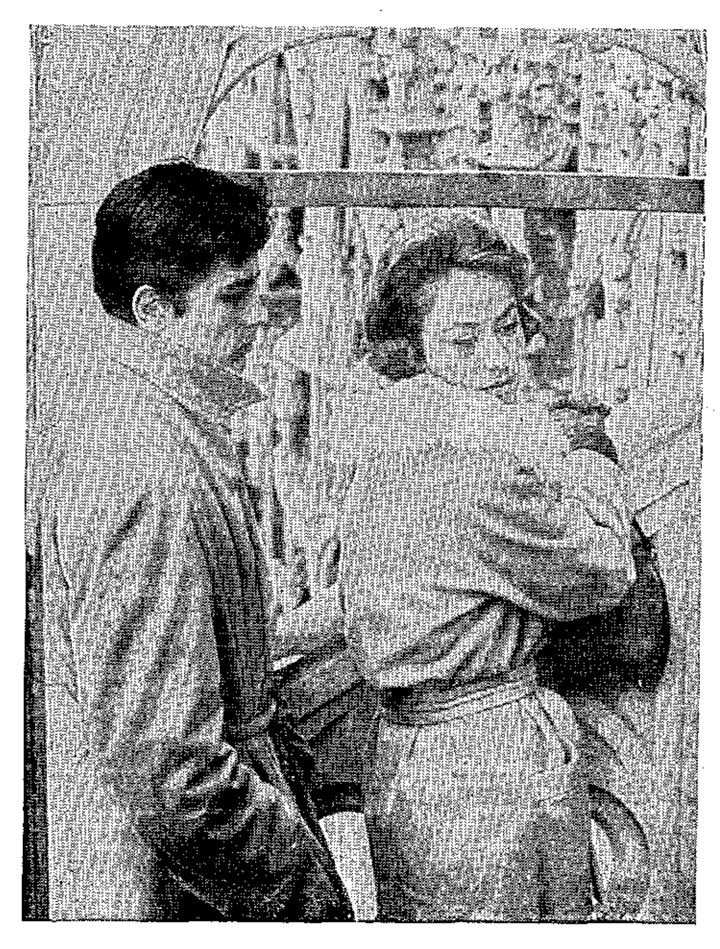
Après la réussite de *Gli Sbandati* (1955) et l'échec de *La Femme du jour* (1956), *Les Dauphins* constituent pour Francesco Maselli un autre échec. Il décrit mal le milieu dans lequel se situe son film. En Italie, personne ne parle plus comme ces dauphins. Peu de sensibilité, peu d'intelligence, peu d'esprit d'observation. Acteurs médiocrement dirigés : Claudia Cardinale est beaucoup moins bien que dans *Il bell' Antonio*. — G. G.

LA NAVE ITALIENNE

Genre très répandu aujourd'hui en Italie, la nave a plusieurs formes : comédie dramatique ou drame policier (*Vento del Sud*, d'Enzo Provenzale, *Adua e le sue compagne*, d'Antonio Pietrangeli), film sur les horreurs de la guerre (*Kapo'* de Pontecorvo). Un jeune réalisateur, des actrices assez jolies, un sujet « ambitieux » et ces œuvrettes sans personnalité aucune arrivent à être inscrites au programme du Festival, même en compétition, comme le Pietrangeli, critique devenu faiseur, comme Richardson chez les Anglo-Saxons. L'anodin *Kapo'* fut même applaudi à s'en rompre les bras à chaque grand coup d'une musique à la Alfred Newman. Le documentaire *Ceneri della Memoria*, sur les camps de concentration, était estimable, et *La Casa delle Vedove*, une bobine de Valdi, nous confirme le talent de l'auteur et, jamais encore démenti, du premier court-métragiste de la planète. Sa photo est d'une netteté admirable et les couleurs de la vie quotidienne concilient magnifiquement beauté et vérité. L'usage du décor et du détail réaliste est cent fois supérieur à celui qu'en fait, dans *Rocco*, Visconti, que l'on a souvent comparé à Baldi, avec quelque exagération. — L. M.

SHADOWS

Qu'on ne cherche pas dans *Shadows* (U.S.A.), un scénario bien ficelé, avec mots d'auteur et composition « rigoureuse » en cercle ou en rosace. Montrant la vie d'une famille de trois noirs (deux frères, une sœur), John Casavetes se défend de résoudre leurs problèmes raciaux, mais impose leur existence, dans un



Alain Delon et Annie Girardot dans *Rocco et ses frères*, de Luchino Visconti.

New York nocturne, avec ses rues désertes ou encombrées, ses logements, ses lieux publics éclairés au néon... Encore que le dialogue ne soit pas aisé à comprendre pour qui ne connaît pas le slang newyorkais, ces « tranches de vie » s'imposent par leur authenticité tragique. La vie n'a pourtant pas été *saisie à l'improviste* par quelque supercaméra miniature. Le film fut réalisé en 16 mm, mais avec les élèves d'un cours dramatique, fondé par Casavetes. La jeune fille noire, d'origine italienne, est une authentique descendante de Goldoni. Le mulâtre, son frère, au type si proche de Belmondo, et qu'accable le fardeau de sa négritude, est le neveu d'un fameux réalisateur blanc de Hollywood. Mais ils vivent leurs personnages si parfaitement, sans recourir aux procédés et aux tics, que leur existence s'impose et que la re-création devient document. Le film fut éliminé de la sélection, à la demande des officiels américains. Un film de 15.000 $, placé sur le pavois vénitien, aurait été, au temps de *Ben-Hur*, un scandale. — G. S.

DIVERS

Au Mexique, les meilleurs espoirs paraissent avoir été victimes de méthodes commerciales rigoureuses, standardisant les scénarios et réduisant au maximum le temps de tournage. Ainsi, depuis *Raices*, Benito Alazraki s'était résigné, dit-on, aux fabrications de mélodrames en série. Nous n'attendions rien de son *Toro Negro*. La surprise fut bonne. Un candidat torero, pauvre et sans talent, échoue en se produisant dans une corrida de quatre sous.

A travers son aventure, apparaît le visage populaire du Mexique, évoqué en un style quasi documentaire. Cela ne vaut pas *Raices*, mais retient l'attention, intéresse ou émeut souvent.

L'Anniversaire, présenté aussi hors-compétition, est l'une des plus grandes œuvres indiennes connues de nous. Dans un village du Bengale, les années coulent, de 1935 à 1943, au rythme lent des saisons. Une femme et un homme s'épousent et s'aiment. C'est leur vie quotidienne qu'on nous montre, avec une rare justesse dans leurs rapports qui, peu à peu, se détériorent. Au dénouement, quand la famine s'abat sur le Bengale, chassant les foules sur les routes, la femme se pend et l'homme désespéré s'accuse, comme il s'était déjà accusé de la mort de sa mère. Mrinal Sen a écrit, produit et dirigé son film. Sans doute est-il un nouveau venu dans le cinéma bengalais, depuis vingt-cinq ans le meilleur de l'Inde. Bien que toute absence de traduction ait empêché de pénétrer son œuvre, on peut, sans erreur affirmer que Sen est un cinéaste qui compte. — G. S.

DIVERS (suite)

Roméo, Juliette et les ténèbres de Jiri Weiss (Tchécoslovaquie) est très bien photographié, trop bien, un peu académique, et assez touchant.

La Femme qui descend l'escalier est bien supérieur à *O'Kasan* du même Mikio Naruse : solide direction d'acteurs et bonne utilisation du scope.

Enfin, *El Cochecito* de Marco Ferreri (Espagne) fut beaucoup trop surestimé par la critique. La violence incisive de l'idée — un vieillard bien portant tue toute sa famille qui refusait de lui acheter une voiture de paralytique — est convertie, par une mise en scène terne et par le manque de profondeur psychologique, en une variante de l'humour anglais. — L. M.

LES CHEVALIERS DE L'ORDRE TEUTONIQUE

C'est la plus grande production jamais réalisée en Pologne. Le sujet, les personnages, les acteurs et les situations de cette épopée mâtinée de romance ne présentent aucun intérêt ni aucune importance. Mais le travail de Ford pour les scènes de bataille est considérable, cela ne veut pas dire cependant qu'il doive être pris en considération. C'est un travail d'artisan, non d'artiste. Ford, en plus des plans avec abondantes figurations, accumule plans courts et flashes divers des moments du combat. Parfois, il y en a soixante ou quatre-vingts à la file, assez difficiles à réaliser. L'académisme est compensé par un travail titanesque sans grande invention (ah ! si Cottafavi avait eu pareil budget), mais qui finit par porter. La victoire de la quantité en quelque sorte. C'est dix fois mieux qu'Austerlitz, mais, hélas ! cela dure aussi trois heures. — L. M.

CHOSES D'UN AUTRE MONDE

Les tentatives les plus originales du cinéma, pourvu qu'elles ne soient point politiquement de gauche, avaient droit de projection à Venise. C'est ainsi que j'ai pu voir les films les plus étranges de toute ma carrière de critique, films propablement insortables (enfin nul film n'est insortable, mais ceux-là auront encore plus de difficultés à paraître que *La Ligne de mire*, de Pollet). *La Rue qui descend vers la mer*, film turc d'un ancien élève de l'I.D.H.E.C., Attila Tokatli (1932), raconte l'histoire d'un vieux Turc riche complètement détaché de la vie. Il ne s'y passe à peu près rien et, lorsqu'il s'y passe quelque chose, cela tourne au mauvais mélodrame.

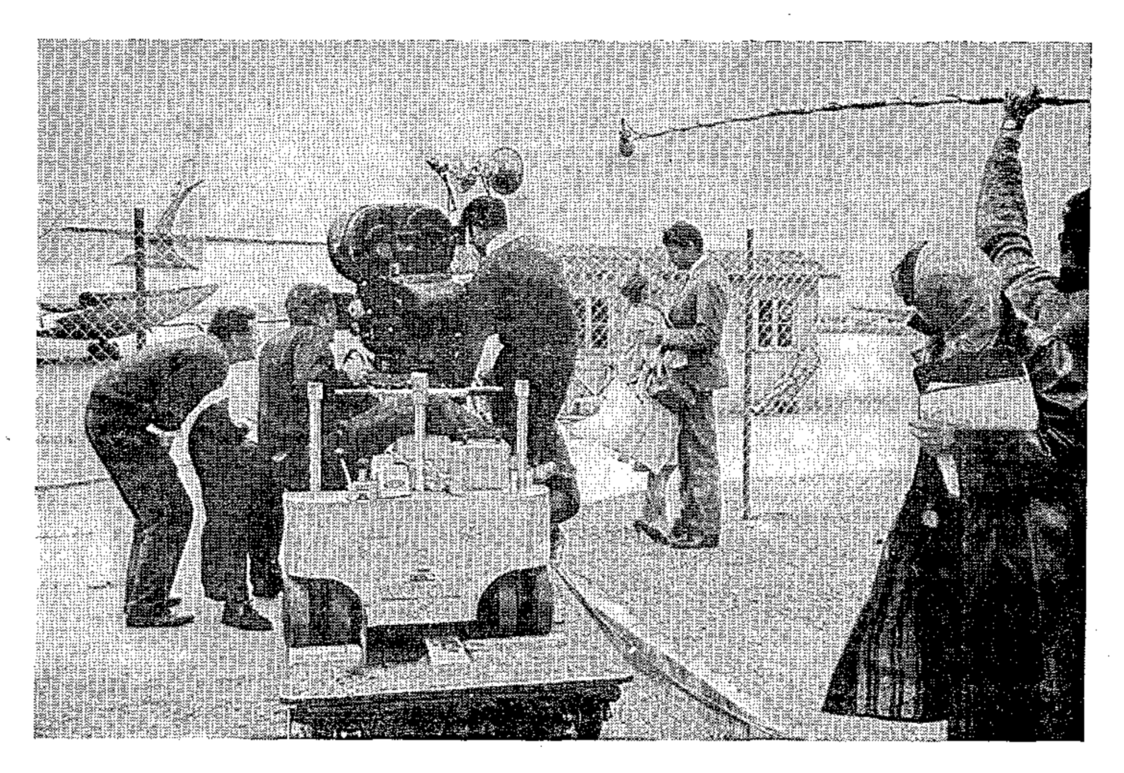
Sautant d'un extrême à l'autre, l'on trouve deux films étiquetés « nouvelle vague », des *Nymphettes* assez ridicules qui révèlent cependant Colette Descombes (réalisateur Henry Zaphiratos).

Et, malheureusement, alors qu'il devrait y avoir là beaucoup de faits de la vie quotidienne, et rien que des faits, il y a de la psychologie. Après ce sous-*Signe du lion*, il y eut le sous-*Paris nous appartient* : *Le Cercle Romain*, de Raymond Haine (Belgique). C'est un film surchargé d'intentions, tant dans sa composition formelle que dans l'élaboration des caractères. Mais la narration est terriblement irritante par son style alambiqué et l'on ne comprend les relations entre deux des héros, le romancier et sa femme, qu'à la lecture du scénario. Curieusement, l'on retrouve le même ton littéraire et abstrait que dans les autres films des jeunes Belges, Jean Delire et, me dit-on, Emile Dégelin.

Autres ouvrages du même acabit, *La Legge della Tromba*, d'Augusto Trotti, surréaliste ou lettriste, je ne sais, et O d'Anthony Asquith, court-métrage sur scénario de Samuel Beckett. — L. M.

Ce compte rendu a été rédigé par GIACOMO GAMBETTI, LUC MOULLET et GEORGES SADOUL.

LA PHOTO DU MOIS



Alexandre Astruc (à gauche) surveille attentivement le tournage du dernier plan de La Proie pour l'ombre, **interprété par Annie Girardot et Christian Marquand.**

Grâce à l'inépuisable gentillesse de Christian Marquand, j'ai pu assister, au Bourget, au dernier jour de tournage de *La Proie pour l'ombre*. Il s'agissait, en fait, puisque Astruc avait terminé son film avec un jour d'avance, de retourner la scène finale en un seul plan-séquence. On peut donc voir, sur la photo ci-dessus, Astruc régler le début d'un travelling-arrière de trente-neuf mètres, très compliqué. Annie Girardot se sépare à la fois de son mari, Daniel Gélin, et de son amant, Christian Marquand. Elle quitte son mari, alors que les vrombissements de la Caravelle qui emporte le mari couvrent la voix de l'amant qui s'efforce de la retenir. Quand elle monte dans sa voiture, elle reste plus que jamais une femme libre.

Le travelling-arrière qui relate l'épilogue de cette histoire est fait avec une *dolly* montée sur rails. Astruc, à l'extrême gauche, règle le début de la scène et va suivre, avec sa caméra, Annie Girardot jusqu'à sa voiture. L'objectif — au cinquante — fixe les gestes de l'entrevue manquée des deux amants. La caméra recule, s'arrête, repart sous l'œil attentif du maître qui règle méticuleusement chaque détail. Bref, un grand film en perspective. — J. D.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur.
- ★★ à voir.
- ★★★ à voir absolument.
- ★★★★ chefs-d'œuvres.
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Douchet	Fereydoun Hoveyda	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Le Poème de la mer (A. Dovjenko)	★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★	★★★★
Les Dents du Diable (N. Ray)	★★	★★	★★	★★★★	★★	●	★	★★	★★	★★
Le Vent de la plaine (J. Huston)	★		★★	★★	★	★★		★★		
Les Combattants de la nuit (T. Garnett)				★				★★		
Hold up à Londres (B. Dearden)			★	★	★	★	★★★			
Deep in my Heart (S. Donen)	★			★★	★	●		★★		
La Route joyeuse (G. Kelly)				★				★		
Terreur en mer (A.L. Stone)				★				★		
Le Diable dans la peau (G. Sherman) ..				●				★		
Tout commença par un baiser (G. Marshall)	★			●				●		
Les Magiciennes (S. Friedman)	★			●	●		●	●		
Vers l'extase (R. Wheeler)	●		●	●	●		●	●	●	
Les Vieux de la vieille (G. Grangier)			●	●	●	●	●			●
La Fille en blue-jeans (Ph. Dunne)		●	●	●				●	●	
Le Bois des amants (C. Autant-Lara) ..	●			●		●	●	●		
Le Bal des espions (M. Clément)	●			●		●		●		
Les Beatniks (C. Haas)	●	●		●				●		
La Blonde et les nus de Soho (T. Young)		●		●		●	●			
L'Ennemi dans l'ombre (C. Gérard)				●				●		

LES FILMS



Zinaida Kirienko et Boris Andréev dans *Le Poème de la mer,* d'Alexandre Dovjenko.

La paix des profondeurs

LE POEME DE LA MER, film soviétique en Sovcolor d'ALEXANDRE DOVJENKO et JULIA SOLNTSEVA. *Images :* G. Eguiasarov. *Musique :* G. Popov. *Décors :* A. Borrisov et I. Plastinkine. *Animation :* E. Migounov et V. Nikitine. *Interprétation :* Boris Livanov, Boris Andréev, Michael Tsariov, Zinaida Kirienko, M. Romanov, E. Bondarenko, G. Kovrov. *Production :* Mosfilm, 1958.

Même désanamorphosé, mutilé, tiré sans soins, décoloré, *Le Poème de la mer* resplendit et s'impose. Quels que soient les motifs qui ont présidé à la sortie de cette copie dégradée, je m'inscris immédiatement en faux, pour la simple raison qu'un tel procédé peut cacher à beaucoup la beauté de cette œuvre posthume de Dovjenko. Car, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, nous nous trouvons devant un véritable film posthume. Réalisé par Julia Solntseva, d'après les indications précises laissées par son mari, *Le Poème de la mer* n'en demeure pas moins une œuvre d'Alexandre Dovjenko. Il peut sembler curieux de parler de mise en scène, à propos d'un

film tourné après la mort de son auteur. Mais justement la présence du regard de l'artiste est telle ici, qu'on est forcé d'admettre que la création ne s'opère pas nécessairement sur le plateau.

Je ne doute pas que la qualité « littéraire » du texte russe enchante ceux qui le comprennent et j'admets, avec Sadoul, que les dialogues écrits par Dovjenko contribuent à éclairer le sens du film. Pourtant, la traduction sommaire de la version cinémascope projetée, lors de la dernière semaine soviétique, m'avait suffi à l'époque. Raison de plus, donc pour applaudir à ce film : l'image et la technique expriment presque tout. La richesse prestigieuse du *Poème* risque de s'estomper, si on se contente d'en analyser le sujet et les dialogues. Le scénario semble d'une extrême simplicité : quelques centaines de personnes viennent revoir leur village natal, voué à disparaître sous une mer artificielle, tandis que les paysans construisent de nouvelles habitations. A travers cet argument, situé en Ukraine, Dovjenko trace une espèce de portrait collectif de son pays. Les mots : symphonie, poème épique, lyrisme, etc... viennent immédiatement aux lèvres. S'il ne s'agissait que de cela, *Le Poème* ne serait nécessairement ni nouveau, ni important, mais seulement intéressant, comme tant d'autres films !

On pourrait également parler de symbolisme. Le barrage et la mer qu'il fera surgir dans la steppe desséchée représentent l'avenir, tandis que le village voué à la disparition signifie le passé à jamais révolu. *Le Poème* serait alors le film des générations qui se succèdent, et plus particulièrement celui des hommes issus de la révolution, ballottés entre la vieille garde et la nouvelle vague. Bien sûr, une séquence comme celle du poirier que le général se prépare à abattre, l'indique clairement, lorsqu'à sa question, un groupe d'enfants répond : « *Nous choisissons la mer* ». Mais si tel était le sens profond du *Poème*, je ne vois pas pourquoi je tenterais de le porter au pinacle ? La lutte de l'ancien et du nouveau se poursuit dans bien des films. Je pense à l'admirable *India* de Rossellini ou à l'intéressant *Dents du Diable* de Ray, pour ne citer que ceux-là. L'importance du *Poème de la mer* se trouve ailleurs.

La dialectique de Dovjenko, dépassant le stade du scénario, s'incrit, ainsi que le soutient Jean Domarchi, dans la réalisation même. Je me contenterai d'un seul exemple : le général traverse un champ, suivi de son jeune fils ; il songe à la guerre et des souvenirs précis remontent à la surface de sa mémoire. Au long de cette séquence, le jeu des oppositions s'opère à tous les niveaux : deux générations différentes (le père et le fils), deux types différents suggérés par le dialogue (l'homme de la révolution et l'enfant d'une nouvelle bourgeoisie), deux images différentes (le général emporté dans la tempête de la guerre et son fils indifférent, continuant à entendre le murmure des insectes et les bruits de la campagne). L'introduction de l'épisode de guerre suit elle-même la démarche dialectique : au calme du champ ensoleillé, s'oppose, d'abord en sourdine, puis en un crescendo assourdissant, l'orage qui éclate dans la pensée du personnage ; le ciel s'assombrit lentement, pour faire place à la scène de bataille. Dovjenko utilise constamment les rapports d'interaction qui président aux relations de la nature, de l'homme et de la société, pour ordonner les divers mouvements de son récit et cacher les artifices auxquels il lui faut recourir. Sans transition, le passé se mêle au présent et l'imaginaire au réel. Le général contemple, depuis l'avion, la steppe et évoque les journaliers qui la sillonnaient aux débuts du siècle : aussitôt la longue file de ceux-ci envahit l'écran. Un père furieux songe à la punition qu'il aurait voulu infliger au séducteur de sa fille : aussitôt son fouet imaginaire enlace le vil personnage. Dans sa vieille maison, le général, ému, voit se dérouler, en une succession d'images brèves qui se bousculent, toute sa vie, rythmée par les accents de la berceuse que sa mère lui chantait jadis. On passe du chantier au village, d'une maison à l'autre, d'un bureau au barrage, en une série de séquences de durée diverse qui se suivent sans aucun lien apparent. Pourtant, tout semble normal et l'on accepte sans tiquer ce pot-pourri assourdissant, cette méconnaissance des règles élémentaires du montage.

C'est que, derrière le désordre de la surface, se découvre une unité poétique savamment concertée. A première vue, le texte, la musique ou le chant

articulent le montage. Mais cela suffirait-il à emporter notre adhésion ? Rappelez-vous par exemple la tentative de Bardem dans *Mort d'un cycliste*. La technique de Dovjenko est bien différente. Dès le début du film, il engage un discours informulé, une action invisible qui conduit le spectateur de bout en bout. Je me demande si Julia Solntseva en a bien saisi l'importance et c'est la seule critique que je formulerai contre elle : dans certains épisodes, le véritable propos de l'auteur disparaît presque entièrement. Car, derrière le sujet immédiat du film, s'en cache un autre. Les images sur lesquelles se déroule le générique nous en offrent furtivement la clef à travers la première apparition d'un personnage mystérieux qu'on omet de nommer. On le donne au début pour écrivain ; on le présente, par la suite, comme cinéaste et même auteur dramatique. L'imprécision constante dans laquelle Dovjenko nous tient à cet égard, constitue un signe éloquent. A n'en pas douter, cette homme mûr personnifie l'artiste soviétique en général. Mais en même temps, il représente Dovjenko lui-même en quête de scénario. *Le Poème* devient ainsi un film et le film de ce film, débordant totalement l'écran et acquérant par cette ambiguïté une force supplémentaire. Dovjenko utilise la première personne du singulier. Mais très vite son « je » se transforme en « nous » et même en « ils » Ce procédé, courant en littérature, réussit pour la première fois à l'écran. Le scénario se construit pour ainsi dire sous nos yeux.

En même temps qu'il recherche un sujet, le poète anonyme engage un véritable dialogue avec son pays et son peuple, dialogue qui se poursuit à travers les échanges de tous les autres personnages. Le monologue intérieur du général dans l'avion fait suite à celui du « poète » (appelons-le ainsi), tout comme le discours du chef de chantier condense ses constatations. Mieux encore, les personnages répondent à des questions non formulées. Ainsi, le chauffeur du camion réplique au « poète » silencieux que les jeunes gens fuient le kolkhoze, parce qu'ils s'y ennuient. De même, dans l'avion, le général se demande *in petto* où se trouve le palus de son enfance. Le chef de chantier lui répond à haute voix. Par une sorte de communication des âmes, les épisodes et les personnages se relient. Les images et les problèmes s'emboîtent les uns dans les autres, soulignant la nature ininterrompue du « dialogue » qui constitue la trame profonde du film.

Le véritable sujet du film prend donc consistance : un homme mûr s'interroge sur ce qu'il voit, sur ce qu'il est et, à travers cela, sur le sens de la vie. *Le Poème de la mer* n'est rien d'autre qu'une vaste méditation, et de cette réalité intérieure naît l'unité de l'œuvre. Le film se développe à partir de deux faits distincts (un individu irréductiblement singulier, mais voué au rôle de porte-parole par le fait même de son métier et un événement objectif : la mer artificielle) qui donnent naissance à un récit où non seulement les héros sont déchirés, mais aussi les images. En ce sens, l'art de Dovjenko est essentiellement *subjectif*. Mais, par un mouvement dialectique (souligné par la constante utilisation des contrastes), il rejoint l'*objectif*. Il dénonce, en même temps, le cinéma qui prétend à décrire un événement comme un phénomène objectivement constatable.

Les épisodes semblent se heurter : le rêve de la maman endormie, le monologue presque métaphysique du général dans l'avion, le chant des mareyeurs, les départs des jeunes gens, le « poète » dans le camion, la ville neuve, le général dans la steppe, la guerre..., etc. Bien plus : les séquences sont de durée très variable, s'allongeant et se rétrécissant comme au fil du hasard. Et pourtant, de leur collision brutale, jaillit une foule d'images qui s'associent harmonieusement et permettent peu à peu d'embrasser toute l'étendue du récit. Dans les rêveries du « poète » sur le passé et le futur, s'emboîtent parfaitement les repliements sur soi et la soif de l'avenir de tous les personnages. Et, si thème général il y a, c'est celui de l'homme aux prises avec la transformation de la nature et de la société. Le film n'est, de ce point de vue, ni optimiste, ni pessimiste. Une douce mélancolie le baigne. Le « poète » a trouvé une beauté qui l'enchante et tente de nous la communiquer. Il n'approuve, ni ne désapprouve, laissant ce soin aux ingénieurs contemplant leur œuvre, ou aux vieux voyant disparaître avec tristesse les derniers vestiges de leur passé. En fin de compte, Dovjenko se livre à une espèce de

méditation sur le temps qui, soutenu par les efforts des hommes, transforme le monde. Tout au long du film, l'image essaie de nous rendre présente cette mer encore hypothétique : le mouvement des épis, le travail des bulldozers (un admirable plan montrant le ratissage des maisons a été coupé), les cheveux des jeunes filles et mille autres détails annoncent la prochaine venue de ces vagues qui se poursuivront l'une l'autre à sa surface.

Sans doute aurions-nous eu droit à une plus grande beauté, si Dovjenko avait pu assurer lui-même la réalisation. Mais le film ne manque pas d'images capables de communiquer une intense émotion : ainsi l'admirable mouvement d'appareil qui accompagne le général sous le poirier, ou ce plan dans lequel, blessé, il tourne sur lui-même pour s'enrouler dans son pansement.

Des contre-jours ou des contre-plongées accentuent parfois le caractère « chromo » de certaines scènes (les amoureux sur les bords du fleuve, l'ouvrier faisant envoler les oies sauvages, etc...). Je ne partage pas l'avis de ceux qui ricanent à ces images. Dovjenko sait qu'une sensibilité commune, formée aux coloriages d'Epinal, peut recéler des trésors d'émotion populaire. Si l'on se donne la peine de regarder de près le film, on est forcé d'admettre que ces séquences s'allient parfaitement aux autres. Dans l'épisode de l'évocation de la mort de la jeune-fille, par exemple, la volonté délibérée de « primitivisme » est poussée au point de nous montrer des plans de discours, sans qu'on entende les paroles.

Il n'entre nullement dans mes intentions de discuter du contenu apparent du film. A cet égard, je dirai simplement que la morale véhiculée parfois par le dialogue s'estompe vite derrière cet ensemble de choses et d'êtres qui grouillent sur l'écran, retournent en arrière, bondissent en avant, s'étalent et se rétrécissent, à l'image même de la vie. De ce mouvement continuel, surgit la beauté incomparable de ce film qui, à l'instar de la mer, nous révèle sous l'agitation de la surface, la paix des profondeurs.

Fereydoun HOVEYDA.

Harmonies de la Nature

THE SAVAGE INNOCENTS (LES DENTS DU DIABLE), film italien en Technirama et Technicolor de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Nicholas Ray, d'après le roman « Top of the World » de Hans Ruesch. *Images :* Aldo Tonti. *Décors :* Dario Cecchi, Don Ashton. *Musique* : F. Lavagnino. *Interprétation* : Anthony Quinn, Yoko Tani, Carlo Giustini, Peter O'Toole, Kaida Horiuchi, Marco Guglielmi, Marie Yango. *Production :* Magic Film-Playart, 1959. *Distribution :* Consortium Pathé.

Le nouveau film de Nicholas Ray se veut d'abord *spectacle,* et ce spectacle prend pour objet la nature dans sa beauté originelle. Par la grâce du technirama 70, les étendues glacées des immensités polaires nous sont restituées dans leur magnificence. Et, au milieu de ce paysage hostile et somptueux, vit l'Homme, un homme dans son état originel, lui aussi.

Un spectacle ! Quelle étrange idée, dira-t-on, a saisi Nicholas Ray, pour porter ainsi à l'écran, un sujet visiblement destiné au seul documentaire. Et chacun d'évoquer le *Nanouk* de Flaherty. Pourtant contre *Nanouk,* notre cinéaste a délibéremment choisi le parti pris de *Continent perdu.* Il ne saisit pas la réalité sur le vif, il la reconstitue entièrement. Comme pour mieux accentuer cette volonté, il prend des acteurs professionnels, asiates ou blancs, qui n'ont qu'une ressemblance assez lointaine avec les Esquimaux, leur fait parler entre eux un anglais petit esquimau, tourne dans des studios sans chercher à le camoufler. Pis, il montre



Anthony Quinn et Yoko Tani dans *Les Dents du Diable* de Nicholas Ray.

des scènes de chasse, en employant des transparences grossières et n'utilise même pas le fameux plan sacro-saint où l'homme et la bête se trouvent ensemble. Et, horreur des horreurs, ce n'est pas lui, mais une seconde équipe qui a filmé les plus beaux paysages. Voilà qui suffit amplement à certains critiques pour condamner *Les Dents du Diable*.

Or, malgré tous ces crimes, le film reste admirable. Il devient alors honnête de chercher la raison d'un choix aussi provocant. Si le documentaire, au sens où on l'entend généralement, s'estompe au profit du spectacle, ce dernier, toutefois, se fonde strictement sur la plus absolue vérité. Avant de réaliser son film, Ray a passé plusieurs mois à étudier les mœurs des Esquimaux et n'a pas hésité à vivre avec eux. Il ne commet point l'imposture des auteurs de *Continent Perdu*, qui ne filmaient que le pittoresque, quitte à l'inventer. Il refuse d'intéresser par un exotisme de pacotille ou une dramatisation truquée. En accentuant la convention, en révélant le truquage, et je pense surtout à toutes les scènes en transparence, Nicholas Ray prouve que son propos est ailleurs, qu'il veut retrouver la nature même du spectacle qui est d'offrir le « spectaculaire » à la contemplation.

C'est pourquoi Ray ne pouvait réaliser son film à la manière de Flaherty, malgré les ressemblances qui abondent entre *Nanouk* et *Les Dents du Diable*. Ces œuvres diffèrent en ceci que leurs auteurs ont une conception diamétralement opposée des rapports de l'homme et de la civilisation. Pour Flaherty, il ne peut y avoir de conflit ou de hiatus. Il choisit des êtres déshérités, parce que leur dénuement même permet de les rendre encore plus exemplaires. Son but est d'exalter l'homme en général et, aussi paradoxal que cela paraisse, de glorifier le génie de l'homme moderne par la grandeur de l'homme pri-

mitif, réduit à triompher seul de la nature. *Louisiana Story* en est la preuve éclatante, qui réconcilie au sein du même rythme universel les deux états les plus extrêmes de l'actuelle humanité. Cette conception nécessitait le style même du documentaire, qui est de dépendre de son sujet, de s'effacer devant les accidents et les hasards réels de la vie. Pour rester extérieur et objectif, il lui fallait pratiquement vivre dans l'intimité de Nanouk, devenir lui-même un autre Nanouk. Le processus même de son travail l'obligeait à un retour aux sources. Or, ce terme de retour implique un engagement, un choix délibéré, ce que refuse justement Nicholas Ray.

Si ce dernier entend nous donner une image au moins aussi exacte de l'Esquimau que celle de *Nanouk*, s'il approfondit encore l'étude de sa vie, de ses mœurs et surtout de sa mentalité, il refuse d'abdiquer en quoi que ce soit sa qualité de civilisé, puisque justement son film veut être le spectacle que s'offre un civilisé d'un état originel de l'homme et de la nature en voie de disparition. De cette contemplation naît alors une réflexion à la fois poétique et morale, qui ne peut se traduire qu'en terme de conflit. C'est-à-dire que le conflit réel qui va se dérouler sur l'écran entre les Blancs et Inuk, est le prolongement direct de celui que le spectateur ne pouvait ne pas ressentir en lui-même.

L'art de Nicholas Ray est essentiellement critique. Il se fonde sur la mise en évidence immédiate des relations qui s'établissent entre tout ce qui existe et tout ce qui s'accomplit au sein d'une même situation. Par là, il recherche un constant jugement de valeur. *Party Girl* était ainsi l'histoire des rapports de deux êtres, fondés sur le jeu d'une estime réciproque dont le spectateur prenait conscience en même temps que les personnages.

Poussant encore plus loin dans cette voie de l'évidence, recherchant à l'extrême la simplification, Ray dans *Les Dents du Diable* établit ces relations directement entre la salle et l'écran. Il ne veut pas annihiler l'esprit critique du spectateur par la vérité du document. Il compte justement que son jugement, tel que l'a façonné la civilisation, s'exercera librement à l'encontre du spectacle. C'est la raison pour laquelle, dès le début du film, il nous livre d'emblée, sans nous ménager, les mœurs esquimaux, mœurs qui ne peuvent qu'amuser et choquer. Notre sympathie envers Inuk n'est point dénuée d'un sentiment de supériorité. Nous assistons à ces réjouissances, à ces banquets, à ces mariages, à ces chasses, comme l'on considère les ébats des enfants.

Puis, peu à peu, un nouveau sentiment s'empare du spectateur, qui est la mise en doute de lui-même et de sa propre mentalité. Inuk (l'Homme, en langage indigène) devient le dernier représentant d'une morale naturelle, liée directement à la vie : toute action, en définitive, ne se justifie que par rapport à elle. La rigueur même du climat polaire impose le règne de la stricte nécessité, et, par là, d'une constante adaptation. Aucune règle préétablie ne peut, dans ce monde, exister car elle est signe de mort. Et le portrait d'Inuk est celui-là même de l'homme libre qui ne trouve sa liberté que dans l'espace, puisque l'espace implique une communion permanente, une sorte de dialogue secret avec la nature. Tout devient alors harmonie. La poésie répond à la morale qui ne se sépare pas de la connaissance, de sorte que les trois valeurs essentielles, le beau, le bien, et le vrai sont comme les fruits mêmes de la vie.

L'évidence d'un monde perdu conduit peu à peu à un double renversement de valeurs. Ce que nous croyions pittoresque devient primordial et notre certitude se mue en doute, puis finalement en scepticisme. Notre civilisation, engoncée dans l'univers abstrait des lois, se condamne elle-même à la mort, parce que, niant toute initiative, permettant toutes les lâchetés comme toutes les hypocrisies, elle transforme l'homme en ces mannequins d'*Amère Victoire* ou en cette statue de glace qui fige à jamais l'un des gardes dans *Les Dents du Diable*. Et si Inuk tue le pasteur, c'est en tant que représentant de cette morale qui renie la vie au nom d'un principe supérieur. Nous retrouvons là la grande idée qui préside à l'œuvre de Ray. Il faut que le héros brise toutes les entraves faussement morales pour retrouver la liberté et la vie. Avec cette différence qu'il semble que cette angoisse, cette secrète souffrance des films précédents soient désormais apaisées.

Jean DOUCHET.



Les Jeux olympiques de Rome : avant le départ du cent mètres. Hary (Allemagne) et Radford (Grande-Bretagne).

Photogénie du sport

LES JEUX OLYMPIQUES DE ROME, retransmission télévisée en direct sur l'écran du « Bosquet-Gaumont ».

Je sais, *cela* n'est pas un film. *Cela,* pourtant, a été inscrit au programme d'une salle parisienne et méritait, peut-être, à ce titre, de figurer dans notre Conseil des Dix. J'aurais, sans hésiter, décerné à *cela* trois étoiles si...

Si décemment, l'on pouvait conseiller d'aller voir ce qui n'existe plus. Mais les bons films furent si rares, pendant ces mois de vacances, que le meilleur spectacle cinématographique — puisque donné sur un écran de cinéma — de la saison, a droit, me semble-t-il, à quelque commentaire.

Maintenant, de quel point de vue me placer ? Les angles ne manquent pas, mais ils ne répondent guère à l'optique habituelle des CAHIERS. L'électronique n'était pas notre partie, je laisse à d'autres, ailleurs, le soin d'analyser l'exploit technique par lequel le petit écran a pu, sans dommage, centupler ses dimensions. Je ne m'étendrai pas non plus sur les perspectives que cette expérience ouvre a l'industrie du cinéma et l'occasion qu'elle donnera peut-être à deux activités rivales, mais cousines, de mettre fin à trop long malentendu. L'art n'est pas, par ce fait, directement concerné, même s'il est vrai qu'il dépend toujours, de quelque façon, des avatars du commerce.

Je ne me hasarderai pas davantage à faire une étude critique de l'« émission ». Notre revue ne comporte pas — bien qu'il en fut question jadis — de rubrique de télévision et j'aurais scrupule à y introduire, si beau soit le prétexte, une innovation sans lendemain. Je crois qu'il est sage, pour le moment, de n'aborder les problèmes de la T.V. que par le biais des généralités, comme nous avons fait, en quelques occasions (1).

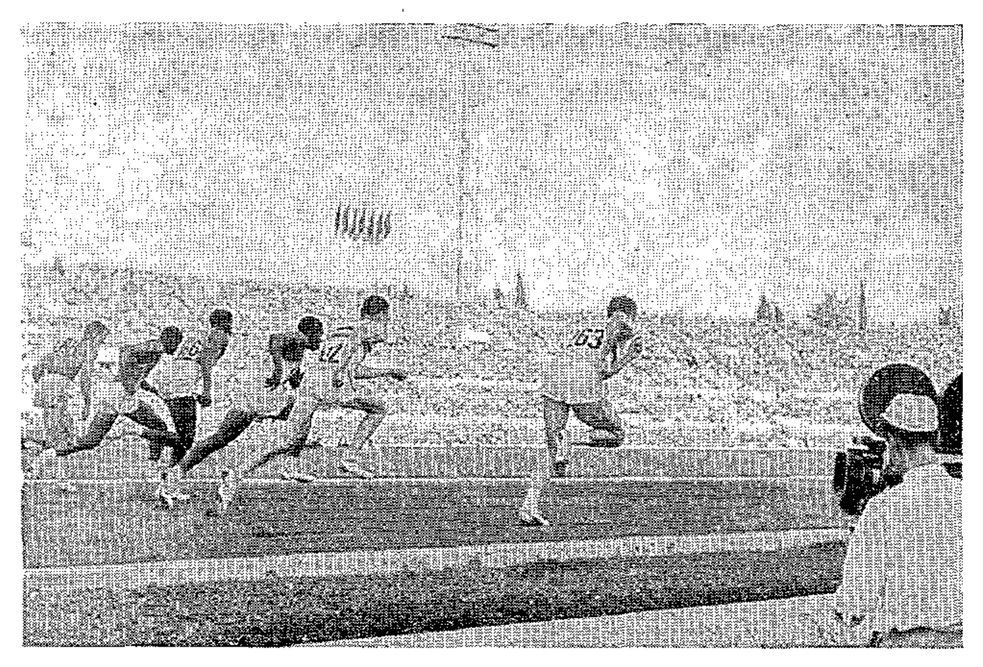
En fait, mon propos portera moins sur la forme de ce reportage, que sur son *fond même :* le sport en général et, tout particulièrement, l'athlétisme, dédié à l'élégance du geste et au pur mouvement, donc semble-t-il, à la plus haute photogénie. Or, tout ce que j'ai pu voir sur l'écran à son propos, n'a jamais pu me procurer — en qualité comme en quantité — le centième de l'émotion que j'éprouve ordinairement sur les gradins d'un stade, ou même à la lecture de L'EQUIPE. J'en ai déjà, ici même, touché un mot à propos du beau film de Marcel Ichac, *Les Etoiles de midi.* Qu'on me permette de saisir cette nouvelle et précieuse chance de poursuivre ma réflexion et d'écarter quelques-uns des obstacles contre quoi elle était toujours venue buter.

Les Dieux du stade, malgré leurs réelles beautés, restaient très extérieurs à leur matière. Quant à la bande tournée par un groupe de cinéastes français aux jeux de Melbourne, elle faisait preuve d'une incapacité artistique et technique d'autant plus irritante que ses auteurs s'étaient assuré l'exclusivité du tournage. Mais maintenant, j'étais comblé au-delà de mes vœux : loin d'envier les spectateurs que j'apercevais entassés sur les degrés du Stade Olympique, ne sachant où donner des yeux, embarrassés de leurs jumelles, je me félicitais que la T.V. m'offrît une si commode lunette d'approche dotée du double pouvoir d'ubiquité et de discrimination. Ses multiples caméras, ses panoramiques, ses travellings optiques me bâtissaient une loge de spectateur privilégié, empressés à satisfaire les souhaits de mes regards, à la réserve de quelques rares fausses manœuvres. La preuve splendide m'était donnée que les exploits des athlètes pouvaient s'inscrire dans le cadre de l'écran : non toutefois sur la pellicule d'un film de durée normale. Car condenser ce spectacle, si peu que ce fût, par la ruse du montage, eût été le trahir. J'étais introduit dans un domaine où l'Espace et le Temps exerçaient une royauté absolue, ne souffrant pas la moindre désobéissance. Il ne suffisait même plus que la durée intégrale — ou le trajet entier — d'une course, que telle ou telle des plus valeureuses prouesses d'un concours nous fussent relatés *in extenso :* il importait de ne point les extraire artificiellement de la masse de temps réel où elles s'inséraient. Le « suspense » n'était pas fonction de l'épreuve même, mais des moments creux — parfois longs, jamais ennuyeux — qui la précédaient et la suivaient. L'austérité même du spectacle ne permettait pas qu'il fût abstrait de mille circonstances annexes et pourtant essentielles à sa compréhension : préparatifs, faux-départs, essais avortés, trac visible sur le visage ou le corps des sauteurs et des lanceurs, comportement de l'athlète après le succès, réactions de la foule, etc... Le déroulement simultané des courses et des concours — gênant pour le spectateur du stade — corsait, ici, notre intérêt et augmentait la cohésion de l'ensemble.

Ce fut, par exemple, un très grand moment de sport que ces vingt minute où nous vîmes choir successivement deux des plus beaux records du monde, celui du 400 et du 1.500 mètres. Un digest filmé des Jeux serait condamné à faire l'ellipse de l'intervalle de temps qui sépara, en fait, les deux épreuves. Intervalle qui, d'ailleurs, ne fut meublé de presque rien, sinon — mais c'est ce qui faisait battre notre cœur de public — l'attente des résultats et des « temps » de la première course, puis celle de l'entrée en lice des concurrents pour la seconde.

Voici donc la difficulté tranchée, mais à la façon du nœud gordien. Plus de cinéma, plus de problèmes. Ecran ? Non, mais fenêtre magique, ouverte à plus de mille kilomètres de moi, sur un présent que, sorti de la salle, j'aurais pu voir transformé en futur à la simple lecture de l'édition récente des

(1) Cf. en particulier : « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », par André Bazin (N° 42) ; « Propos sur la télévision », par André Bazin et Marcel Moussy ; « L'Ecrivain de télévision », par Paddy Chayefsky (N° 90).



Les Jeux olympiques de Rome : le cent mètres. De gauche à droite : Sime (U.S.A.), Budd (U.S.A.), Norton (U.S.A.), Figuerola (Cuba), Radford (G.-B.), Hary (Allemagne).

journaux du soir. Je cherchais l'illusion du réel : c'était le réel lui-même qui s'offrait à moi dans son absolue vérité.

Mais, à y bien réfléchir, cette vérité n'était peut-être pas si fidèle : l'image mal définie ne me permettait pas de lire sur le visage des athlètes les traces de la fatigue ou de l'appréhension, l'absence de son m'interdisait de bien constater leur essoufflement. Chose plus grave : l'usage des longues focales et des panoramiques faussait ma notion de l'espace, écrasant les distances, accélérant les mouvements. Pis : les changements de plans, même les plus heureux, créent une illusion d' « ellipses » contre laquelle j'avais à lutter de toute la force de mon raisonnement (« puisque c'est *en direct,* il ne peut y avoir de coupures ».)

A ces imperfections, dues en partie, à la jeunesse de la technique, venait s'en ajouter une autre, relative, elle, à la nature de notre perception. On sait que les metteurs en scène du Muet imposaient à leurs interprètes « pour faire plus vrai », un net ralentissement de leurs gestes. Filmée telle quelle, la réalité offre ce caractère inconsistant et saccadé, propre aux bandes projetées à une vitesse supérieure à celle de la prise de vues. Bien qu'il ne soit plus systématiquement recherché, je crois que le comédien moderne continue à imposer d'instinct ce freinage du *tempo.* L'athlète, lui, bien entendu, n'a cure de décomposer pour le public son mouvement : mais la tentation du cinéaste est grande de le faire à sa place par l'usage du « ralenti ». Pouvons-nous, enfin, appeler perception *vraie* de l'arrivée d'un cent mètres, celle qui nous rend absolument incapables de discerner qui est premier, qui est deuxième ? Chose étrange, dans cet univers du mouvement, la vérité ne peut se mesurer qu'à l'étalon de l'immobile : la photo-finish projetée sur l'écran, quelques minutes après l'issue de la course.

Mais, tout compte fait, dans une salle de cinéma du moins, c'est pour Héraclite que j'opterai contre Parménide, quelque admirables et nécessaires

que soient certains des instantanés pris sur un stade. Laissons la sculpture aux Grecs et la photographie aux photographes. Si je parle de *photogénie* du sport, je donne au mot un sens différent dans le cas d'un film et d'un album. Car — et c'est là l'essentiel — ce que j'ai vu, septième ou huitième art, peu importe, m'a plongé dans les mêmes délices que les plus belles des œuvres que j'ai pu admirer sur un écran.

Ce spectacle, qui dura dix fois quatre heures, posséda, de bout en bout, la même cohésion interne, la même tenue que le film le mieux médité, constatation d'autant plus facile que le speech liminaire de la speakerine — qui tenait lieu de l'ordinaire publicité pour les esquimaux — et une brève rétrospective filmée servaient de repoussoir. Dans ces circonstances (plutôt que dans le cas des cérémonies, défilés, couronnements, visite de chef d'état où l'ordonnance brime la liberté), la télévision accède à une noblesse qui lui est, en général, refusée. Ce qui m'éloigne d'elle, d'ordinaire, je l'avoue, ce n'est pas tant la pauvreté — peut-être apparente — de ses moyens que sa profonde *vulgarité*. Vulgarité, certes, contingente, relative, en France ou ailleurs, à l'idée qu'elle se fait de son public, mais, je le crains aussi, constitutive, du fait que, par sa nature même, elle n'est jamais destinée, comme l'est le film, à connaître le jugement de la postérité. Le souci du détail, du pittoresque — où elle excelle — limite ses visées, le réalisme y aboutit à l'indiscrétion. Mais ici, seuls détonnaient quelques « shoots » oiseux, côté public. Les réactions des athlètes (les masculins en tout cas), même les plus incontrôlées, participaient de la sérénité générale du climat.

Que les amis de la télévision me pardonnent cette charge que j'aurais pu mener tout aussi bien contre la radio, ou contre le journalisme. Ou même contre le cinéma, dans sa production ordinaire. Il serait trop beau que les arts éclos en notre siècle fussent promis d'emblée au sublime. Il est plus exact de considérer que le meilleur n'y peut prendre essor que par réaction, souvent brutale, contre le pire qui est leur lot. Si le cinéma est bien tel que le prétendent la publicité, les magazines à scandales, ou maints esthètes bienveillants, nul, au monde, soyez sûrs, n'en pense plus de mal que moi.

Je ne dirai donc pas que ce spectacle était beau comme un film, mais beau comme un film que j'aime, beau comme le sont, mettons, les films de Howard Hawks, si cet exemple peut m'aider à préciser mon idée. Je ne parle pas de la ressemblance des langues — aussi éloignées l'une de l'autre que possible — mais du ton, de la qualité du plaisir procuré. Ici comme là, l'exploit physique est revêtu, non plus de cette beauté décorative chère à l'esthétisme photographique, mais d'une autre splendeur, plus sèche, plus abstraite, plus austère, plus scientifique, si l'on peut dire, plus sensible à l'intellect, plus étrangère à toute espèce de complaisance. Et cette démonstration a sa réciproque. Hawks — ou du moins ce qu'il représente — n'a rien à craindre d'une confrontation avec ce que j'appellerai le matériau artistique brut de notre civilisation. Il n'a pas besoin de courir après le moderne, puisqu'il possède d'emblée la modernité. Je gage que son exemple continuera longtemps d'être au moins aussi fécond que celui des Picasso, des Joyce, des Brecht que nous avons d'ailleurs connus, non pas après, mais *avant* lui.

C'est pourquoi, dans l'optique des CAHIERS qui continue d'être « hawksienne », en dépit de la prolifération actuelle des écoles ou des tendances, il n'est nullement vain, il est même *nécessaire, de considérer avec attention* tout ce qui peut être projeté sur un écran de cinéma, même lorsque, dans le cas présent — cas limite — ce n'est même plus de cinéma qu'il s'agit. Une des plus sûres originalités de notre revue, à ses débuts, à été de parler des films dont on ne parlait pas, de considérer comme des œuvres d'art, qu'elles étaient, de prétendues bandes commerciales. Il importe de poursuivre cette exploration, sans oublier les activités parallèles, annexes — fonctionnelles, aurait dit Bazin — d'un moyen d'expression qui, trop fort de sa bonne conscience et du zèle indiscret de ses adorateurs, ne court pas aujourd'hui de plus grand danger que se laisser enfermer dans la même tour d'ivoire que les autres arts contemporains.

Eric ROHMER.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Bel académisme

THE UNFORGIVEN (LE VENT DE LA PLAINE), film en Cinémascope et en Technicolor de JOHN HUSTON. *Scénario :* Ben Maddow, d'après le roman d'Alan Le May. *Images :* Franz Planer. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Décors :* Stephen Grimes. *Interprétation :* Burt Lancaster, Audrey Hepburn, John Saxon, Charles Bickford, Albert Salmi, Lillian Gish, Audie Murphy. *Production :* James Hill, Contemporary, 1960. *Distribution :* Artistes Associés.

L'art cinématographique de John Huston est un art vertueux. De là vient qu'il soit si souvent ennuyeux. *Le Vent de la Plaine* n'échappe guère à cette règle malgré ses innombrables mérites. A commencer par un scénario solide comme un roc, généreux comme un prêche qui nous conte, à l'époque héroïque des westerns, les tribulations d'une jeune fille qui se révèle être une authentique descendante des Peaux-Rouges. Ce qui ne va pas sans provoquer des remous racistes dans la petite colonie de pionniers.

Huston aborde donc, après tant d'autres, le problème racial. Mais moins chanceux ou moins clair, il s'est vu accuser d'avoir commis une œuvre raciste. Or il convient d'abord de remarquer que son propos a été tronqué, le rôle de John Saxon ayant été coupé au montage. Il incarnait un Portugais que chacun considère comme un Indien. Mais, de toute façon, le point de vue de Huston est clair : la couleur de la peau ne signifie rien, seules comptent les affinités avec une civilisation.

Reste un film très bien fait, très soigné, bourré de scènes d'anthologie, un vrai film d'académicien. On regrette simplement ce personnage du vieux fou qui donne l'impression qu'Huston continue *Moby Dick*. On peut toutefois admirer des paysages magnifiques, certains plans vraiment extraordinaires et le tour de force du combat final dans la ferme de l'héroïne. — P.B.

Trois numéros

DEEP IN MY HEART (AU FOND DE MON CŒUR), film américain en Eastmancolor de STANLEY DONEN. *Scénario :* Leonard Spigelglass. *Images :* George Folsey. *Musique :* Adolph Deutsch. *Interprétation :* Jose Ferrer, Merle Oberon, Helen Traubel, Walter Pidgeon, Paul Lukas, Cyd Charisse, Paul Henreid, Gene Kelly, Jane Powell, Tony Martin, Rosemary Clooney, Howard Keel. *Production :* Roger Eden, M.G.M., 1954.

Ce film est loin d'être la meilleure réussite de Stanley Donen qui lui garde même, dans le fond de son cœur, une sourde rancune. Film cent pour cent de commande : rien dans la vie du compositeur Singmund Romberg ne prédispose au délire. Sa musique sucrée et commerciale oscille du viennois au modern jazz, selon le goût du jour. Jusqu'au moment où, dans cette course pour être constamment à la page, ce compositeur s'essoufflera et passera de mode.

C'est donc sur ce héros, fort peu intéressant en soi, que Donen avait à œuvrer. Il s'en venge de temps en temps avec son ironie coutumière. On ne peut pas mieux juger son personnage que de le faire tomber amoureux fou d'une femme banale et affreusement bourgeoise. Ce qui fixe à sa juste valeur la qualité d'artiste de Romberg. Mais Donen aime trop le spectacle et les gens qui le peuplent pour mépriser réellement. Tout effort, même vain, mérite le respect, car il met en action une vitalité tonique et saine. L'univers de Donen est ainsi peuplé de marionnettes qui ont, toutes, deux qualités majeures : la vie et l'amour de la vie.

Travail forcé, *Deep in my Heart* obéit aux multiples contraintes qu'impose le genre typiquement hollywoodien du film biographique. Donen se sauve alors par des biais : raffinement sur les couleurs, gags aimables, ironie légère, souvent fé-

roce, jamais méchante, direction d'acteurs juste et réservée, etc. Et surtout on sent qu'il a mis tout son talent à diriger trois numéros remarquables qui, à eux seuls, valent le déplacement. Ce sont ceux du charleston endiablé d'Ann Miller, de la danse de Cyd Charisse et du récit d'une opérette par un José Ferrer déchaîné. — J. Dt.

Petits riens

A TERRIBLE BEAUTY (LES COMBATTANTS DE LA NUIT), film anglais de TAY GARNETT. *Scénario :* Robert Wright Campbell, d'après le roman d'Arthur Roth « A Terrible Beauty ». *Images :* Ray Sturgess. *Musique :* Cedric Thorpe Davie. *Interprétation :* Robert Mitchum, Anne Heywood, Dan O'Herlihy, Cyril Cusack, Richard Harris. *Production :* Raymond Stross, D.R.M., 1960. *Distribution :* Artistes Associés.

Le dernier film de Tay Garnett nous vient d'Angleterre. Il nous conte, une fois encore, les hauts faits et méfaits des terroristes irlandais. Nous sommes en 1940. L'attaque d'Hitler sur l'Angleterre est imminente. En son attente, les résistants de L'Eire se préparent. Sabotage, attaque de camps militaires pour voler des armes, tout est bon à ces patriotes qui ne rêvent que de l'indépendance totale de leur pays.

Mais le héros du film, se rendant compte qu'un tel combat est vain et dangereux pour l'Irlande, abandonne. Ce que ne lui pardonne pas son organisation terroriste locale. Celle-ci, dirigée par une espèce de nazi au pied bot, va lui mener la vie dure, sans parvenir toutefois à le vaincre.

Les combattants de la nuit livrent ainsi une bataille ténébreuse, nonchalamment dirigée par Tay Garnett. Si certaines scènes comme celle de l'attaque du camp, ou de la fuite des héros sont très bien venues, d'autres visiblement, ont fort peu intéressé notre réalisateur. Il se contente de bien disposer ses acteurs et de les éclairer comme on le faisait en 1935. Toutefois, il y a toujours une touche Garnett, une constante invention au niveau du plan sur les gestes qui sont des riens, mais qui donnent immédiatement une vérité humaine, non dénuée très souvent d'humour. — J. Dt.

Ces notes ont été rédigées par JEAN DOUCHET et PHILIPPE BRUNEL.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 3 AOUT AU 6 SEPTEMBRE 1960

8 FILMS FRANÇAIS

Amour, autocar et boîtes de nuit, film de Walter Kapps, avec Pierre Dudan, Armand Mestral, Colette Ripert, Zappy Max, Geneviève Kervine, Jean Gaven, Roland Lesaffre. — Vulgaire et bête. Même pas méchant.

Le Bal des Espions, film de Michel Clément, avec Françoise Arnoul, Michel Piccoli, Claude Cerval, Charles Régnier. — Une veuve mène ce bal d'espions de pacotille. Encore un premier film d'ex-assistant qui n'a même pas le mérite d'une adroite direction d'acteurs.

Le Bois des amants, film de Claude Autant-Lara, avec Laurent Terzieff, Erika Remberg, Françoise Rosay. — Un amour de guerre, à la *Diable au corps,* entre un résistant et une souris grise, prouve que la salacité des *Régates* convient mieux à l'auteur. Autant-Lara a perdu la foi. Rien ne sonne plus faux, plus démodé, plus insincère que ce *Bois* mal famé.

L'Ennemi dans l'ombre, film de Charles Gérard, avec Roger Hanin, Estella Blain, Bernard Blier, Michel Vitold, Lise Delamare. — Un agent secret court de suspect en suspect. Charles Gérard a dirigé son second film avec application et conscience. Il lui reste à acquérir de l'invention et du talent.

Les Magiciennes, film de Serge Friedman, avec Alice et Ellen Kessler, Jacques Riberolles, Ginette Leclerc, Daniel Sorano, Jean Mercure. — Ces magiciennes, deux sœurs jumelles, ne peuvent faire illusion. L'abîme qui sépare un Friedman d'un Hitchcock donne le vertige.

Suspense au deuxième bureau, film de Christian Saint-Maurice, avec André Luguet, Gisèle Robert, Gil Delamare, Michel Lemoine, Jean Lara, Colette Duval. — D'une rare incapacité professionnelle.

Vers l'extase, film de René Wheeler, avec Pascale Petit, Gianni Esposito, Serge Sauvion, Monique Mélinand, Hugues Venner. — Les crises mystiques de Mlle Pascale Petit + les dialogues boursouflés de Maurice Clavel + la carence de la mise en scène font le film le plus ridicule de l'année.

Les Vieux de la vieille, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Pierre Fresnay, Noël-Noël, Guy Decomble, Yvette Etiévant, Mona Goya, Jacques Marin. — Ces vieux confirment la vitalité d'un cinéma que l'on croyait pourtant décédé. Un spectacle écœurant.

11 FILMS AMERICAINS

The Beat Generation (Les Beatniks), film en Cinémascope de Charles Haas, avec Steve Cochran, Mamie Van Doren, Ray Danton, Fay Spain, Jackie Cogan, Louis Armstrong. — Ce titre alléchant recouvre une marchandise frelatée et d'une ineptie absolue.

Blue Jeans (La Fille en Blue-Jeans), film en Cinémascope de Philip Dunne, avec Carol Linley, Brandon de Wilde, Macdonald Carey, Marsha Hunt. — Des adolescents s'aiment de trop près. De graves complications en découlent. La platitude de la mise en scène n'égale pas le ridicule des dernières séquences. De cette grisaille émergent toutefois quelques idées de gestes bien venues.

The Decks Ran Red (Terreur en mer), film d'Andrew L. Stone, avec James Mason, Dorothy Dandridge, Broderick Crawford. — Les mutins triomphent presque. Suspense efficace et distrayant. Bon film de série B. Photographie agréable.

Deep in my Heart (Au fond de mon cœur). — Voir note de Jean Douchet dans ce numéro, page 61.

The Happy Road (La Route joyeuse), film de Gene Kelly, avec Gene Kelly, Barbara Laage, Brigitte Fossey, Bobby Clark. — Comme on aurait aimé faire un joyeux bon petit bout de chemin sur cette route. Hélas ! cette histoire d'amour entre deux enfants et leurs parents respectifs est dans la pire tradition du cinéma comique français. Quelques gags réussis de ci de là et la figure réjouie de Gene ne sauraient sauver le film.

It Started with a Kiss (Tout commença par un baiser), film en Cinémascope et en Metrocolor de George Marshall, avec Glenn Ford, Debbie Reynolds, Eva Gabor, Gustavo Rojo. — La réussite d'une comédie américaine dépend davantage de sa réalisation que de son sujet. Ce dernier, des plus classiques, a de la drôlerie et l'on rêve à ce qu'en aurait fait un Cukor ou un McCarey.

Hell Bent for Leather (Le Diable dans la peau), film en scope et en couleurs de George Sherman, avec Audie Murphy, Felicia Farr, Stephen Mc Nally, Robert Middleton. — Un jeune cow-boy souffre des exactions d'un mauvais sheriff. Rien de pire qu'un western médiocre. Celui-ci trahit par trop le manque de passion de son réalisateur.

The Leech Woman (La Femme sangsue), film d'Edward Dein, avec Coleen Gray, Philip Terry, Grant Williams, Gloria Talbott. — Remake inavoué de *Tam-tam sur l'Amazone* de John Auer : une femme s'abreuve de sang humain pour conserver sa jeunesse. Ce sujet, mieux traité, rêvé plus intensément, aurait pu donner un bon film fantastique.

Mardi Gras (Mardi-Gras), film en Cinémascope et en Technicolor d'Edmund Goulding, avec Pat Boone, Christine Carère, Tommy Sands, Sheree North, Gary Crosby. — Les amours d'une jeune actrice et d'un cadet, à la faveur d'un Mardi-Gras à la Nouvelle Orléans, ont un intérêt très limité.

Underwater Warrior (Le Guerrier sous-marin), film d'Andrew Marton, avec Dan Dailey, Claire Kelly, James Gregory, Rosa Martin. — La vie et les mœurs d'un homme-grenouille. Andrew Norton ne rate aucun poncif, dont le suspense de dernière minute — remontera-t-il ou non, l'homme-grenouille ? — est le plus grossier.

The Unforgiven (Le Vent de la plaine). — Voir note de Philippe Brunel dans ce numéro, page 61.

5 FILMS ALLEMANDS

Les Chiens sont lâchés, film du Dr Falk Harnalk, avec Bernhard Wicki, H. Helmy. — Les Allemands ont tendance de ne retenir des crimes nazis que ceux exécutés dans les derniers mois de la guerre, à l'encontre de leurs jeunes déserteurs. Film terne où Bernhard Wicki se révèle aussi piètre comédien que réalisateur.

Les Diables verts de Monte-Cassino, film de Harad Reinl, avec Joachim Fuchsberger, Elma Karlova, Antje Geerk, Harad Juhnke. — Un film de guerre réalisé à l'allemande, c'est-à-dire exactement comme à l'anglaise.

Labyrinth (A bout de nerfs), film de Rolf Thiele, avec Nadja Tiller, Peter Van Eyck, Amedeo Nazarri, Nicole Badal. — Depuis *Rose-Marie Nitribitt,* nous savons ce que l'on peut

attendre de Rolf Thiele. Il ne déçoit pas. Sa comédie sur une romancière qui rentre dans une clinique psychiatrique est d'une lourdeur et d'un mauvais goût que rien ne vient atténuer.

Pris au piège, film de Franz Peter Wirth, avec Hannes Messemer, Hansjorg Felmy, Johanna Von Koczian, Ingeborg Schoner. — Un mauvais film d'espionnage de plus.

Schmutziger Engel (L'ange sale), film d'Alfred Vohrer, avec Peter Van Eyck, Corny Collins, Doris Kirchner, Adelheid Seek. — Une adolescente accuse faussement son professeur d'attentat à la pudeur. Dans le genre, nous préférons encore *l'Homme aux clefs d'or* de Joannon.

5 FILMS ANGLAIS

A Terrible Beauty (Les Combattants de la nuit). — Voir note de Jean Douchet dans ce numéro, page 62.

Jack the Ripper (Jack d'Eventreur), film de Robert S. Baker et Monty Berman, avec Lee Patterson, Eddie Byrne, Betty Mac Dowall, Ewen Solon. — L'arme blanche de Jack pénétrera une bonne demi-douzaine de prostituées avant la victoire finale de Scotland Yard. Un film grand-guignolesque plus risible qu'effrayant.

The League of gentlemen (Hold-up à Londres), film de Basil Dearden, avec Jack Hawkins, Nigel Patrick, Roger Livesey, Richard Attenborough. — Un vénérable haut officier en retraite entraîne six ex-officiers vicieux dans un hold-up bancaire. L'humour britannique retrouverait, avec ce film, toute sa virulence, s'il n'était édulcoré par une mise en scène artisanale et insipide.

The Scapegoat (Le Bouc émissaire), film de Robert Hamer, avec Alec Guiness, Bette Davis, Nicole Maurey, Irène Worth. — Les sosies de Daphné du Maurier, pas plus que les jumelles de Boileau et Narcejac, n'appartiennent à la grande littérature policière. Seul un Hitchcock est capable de les sublimer. Sinon le conventionnel le dispute à l'ennui. Robert Hamer n'échappe pas, bien au contraire, à cette règle.

Too Hot to Handle (La Blonde et les nus de Soho), film en Eastmancolor de Terence Young, avec Jayne Mansfield, Leo Genn, Karl-Heinz Boehm, Danick Patisson. — Une entraîneuse au cœur sensible, un journaliste très pressé, un taulier aux mœurs terribles, une danseuse apeurée. On connaît la chanson sauf celle que susurre Jayne Mansfield dans une robe d'une rare indécence ou d'une haute cocasserie (au choix). Une photographie volontairement vulgaire, accordée au lieu, ne sauve guère une mise en scène sans entrain malgré une ou deux idées.

5 FILMS ITALIENS

David e Golia (David et Goliath), film en Totalscope et en Eastmancolor de Richard Pottier, avec Orson Welles, Eleonora Rossi Drago, Pierre Cressoy, Massimo Serato. — La grande mise en scène sur sujet biblique a donné assez d'œuvres importantes pour permettre de mépriser ce travail du vétéran Richard Pottier.

La Donna che venne dal mare (L'Aventurière de Gibraltar), film de Francesco de Robertiis, avec Sandra Milo, Vittorio de Sica, Peter Lynn, Pedro Gimenez. — Où est le temps où de Robertiis, aidé de Rossellini, signa *Le Navire Blanc* ?

E arrivata la Parigina (La Loi de l'homme), film de Camillo Mastrocinque, avec Magali Noël, Jorge Mistral, Titina de Filippo, Franco Fabrizi. — Trois artistes sont chargés de transformer un petit village en grande station thermale. Du travail bien commercial.

Il Magistrato (Nous sommes tous coupables), film de Luigi Zampa, avec José Suarez, Massimo Serato, François Périer, Jacqueline Sassard. — Drame de conscience dans le style Cayatte, en plus vulgaire et moins bien construit.

La Strada dei Giganti (Les Conquérants de la vallée Sauvage), film italien de Guido Malatesta, avec Don Megowan, Chelo Alonso, Hildegarde Neff, Ivo Garrani. — Du western dans les Apennins. Malatesta n'a rien d'un condottiere, ni même d'un réalisateur.

1 FILM ESPAGNOL

Les Révoltés d'Alcantara, film de I. Isasmendi, avec José Suarez, Marisa de Leza, Emile Quesada. — Révolte en 1778 contre un cruel tyran.

RECTIFICATION

Jean-Paul Sassy nous signale qu'il n'est pas le coréalisateur de *Colère froide,* ainsi que la Presse et nous-mêmes l'avions annoncé, mais le conseiller technique de ce film.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 3,50 NF)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévus pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5 N.F. Envoi recommandé : 6,50 N.F.
Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e)
C.C.P. 7890-76, PARIS.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1960

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF